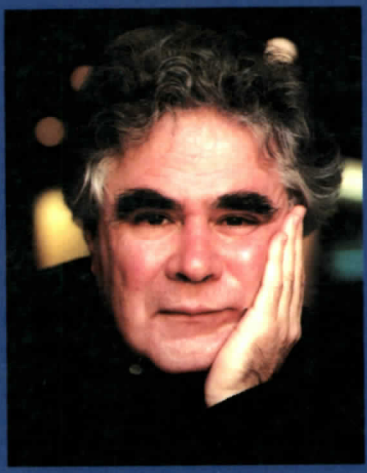
José Gil

MOVIMENTO TOTAL

O CORPO E A DANÇA

RELÓGIO D'ÁGUA



António Pedro Ferreira

«O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo.»

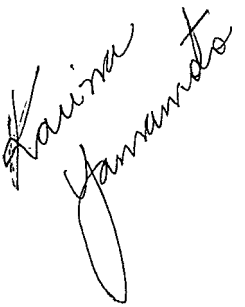
RELÓGIO D'ÁGUA

ISBN 972-708-650-0

9 789727 086504

Movimento Total

O Corpo e a Dança



Rua Sylvio Rebelo, n.º 15
1000-282 Lisboa
Telef.: 21 847 44 50 Fax: 21 847 07 75
Internet: http://www.relogiodagua.pt
e-mail: relogiodagua@relogiodagua.pt

Título: Movimento Total — O Corpo e a Dança
Autor: José Gil
Tradução: Miguel Serras Pereira
Capa: Fernando Mateus sobre desenho de Matisse

© Relógio D'Água Editores, Novembro de 2001

Composição e paginação: Relógio D'Água Editores
Impressão: Rainho & Neves, Lda. / Sta. Maria da Feira
Depósito Legal n.º: 172221/01

José Gil

Movimento Total

O Corpo e a Dança

Tradução de Miguel Serras Pereira

Antropos

A dança é o gesto vazio de signos. p 54.

«Erixímaco [olhando para Atikté, a bailarina]: Toda ela se torna dança, e toda ela se consagra ao movimento total!»

Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*

Agradecimentos

Há longo tempo em gestação, este livro deve muito a todos aqueles que, pertencendo ao mundo da dança, acolheram o meu interesse constante por essa arte com a maior simpatia. Devo referir em primeiro lugar os bailarinos, os coreógrafos e os alunos da EDDC, de Arnhem, escola dirigida por Aat Houge e Mary Fulkerson que muitas vezes aí me convidaram a dar cursos. Citarei, em particular, Eva Karczag, entre outros maravilhosos bailarinos.

Aprendi muito vendo dançar e falando com a minha amiga Vera Mantero.

Devo uma referência particular a José Sásportes cuja disponibilidade, pondo o seu rico espólio documental à minha disposição, me foi de uma grande utilidade.

Finalmente, uma bolsa que me permitiu trabalhar alguns meses no Lincoln Center de Nova York, generosamente concedida pela Fundação Luso-Americana de Lisboa, foi o factor que desencadeou a escrita, há tanto tempo à espera de começar. Os meus vivos agradecimentos à Fundação.

Índice

Prólogo 13

1. As séries de Cunningham 31
2. O corpo paradoxal 57
3. A dança e a linguagem 81
4. O gesto e o sentido 103
5. A comunicação dos corpos: Steve Paxton 131
6. A consciência do corpo. A zona. 157
7. O que é uma dança actual? Yvonne Rainer 183
8. Os gestos do pensamento: Pina Bausch 213
9. Valéry Matisse dança desenho 229

Nota sobre os desenhos de Nijinsky 251

Prólogo

No começo era o movimento.

Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo.

Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?

No começo não havia pois começo.

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.

Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-

-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava.

O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo.

*
* *

Como constrói o bailarino o seu gesto? Em que é que este se distingue de um gesto comum?

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a acção impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que «transporta» o corpo, esse mesmo corpo que é o seu suporte. Von Laban diz que o movimento é dançado quando «a acção exterior é subordinada ao sentimento interior»[1].

Do movimento dançado, von Laban diz ainda que, de uma certa maneira nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança.

Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o

[1] Rudolf von Laban, *The Mastery of Movement*, MacDonald and Evans, 1960, p. 3.

bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao actor de teatro cujos gestos e palavras reconstroem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado. Valéry sentia-se impressionado pelo facto de o bailarino não dar atenção ao espaço circundante: sim, está consciente dele, mas os seus gestos introduzem nele o infinito.

Um infinito actual, não sugerido, não indicado ou representado, mas produzido num espaço limitado. Mary Wigman exprime tudo isto do seguinte modo: «...é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração»[2]. O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado.

Parado nos seus dois extremos: não só continua para além do seu fim, como se abre para aquém do seu começo. O corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da acção corporal marcada por uma paragem. Como é isto possível? Onde se situa então o início do movimento?

[2] Mary Wigman, *Le langage de la danse*, Ed. Papiers, Paris, 1986, p. 16.

Von Laban faz entrar em jogo uma noção central na sua teoria do movimento: o esforço. Define-o como «impulso interior na origem de todo o movimento»[3], dançado ou não dançado. Quando se trata da dança, o esforço contém nele «qualidades» — tais como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo — que variam em quantidade e em intensidade, de tal modo que traçando o quadro das suas combinações possíveis, se obtêm os diversos tipos de movimentos dançados. São «configurações» ou «combinações» do esforço que dão, de facto, a forma do movimento. Ora, von Laban diz que o esforço, que é uma espécie de força vital, encerra já em si, quase no estado de latência, a forma do movimento que desenvolverá. Inflectindo-o ligeiramente, poderíamos interpretar assim o seu pensamento: esse esforço em que todas as formas do movimento se esboçam antes de se desdobrarem, apresenta movimento antes do movimento. Mas, em tal caso, como se engendra o movimento enquanto conjunto formal? Como inventa o bailarino essa «configuração» precisa do esforço que combina uma certa qualidade do espaço, do tempo e da energia? A partir de que momento se pode dizer que tal movimento dançado começa, se é verdade que em certo sentido não pode comportar começo uma vez que está já por inteiro no instante que precede o desdobrar-se dos gestos dançados?

Não se trata, aqui, de uma questão de técnica motriz, ou de um problema de dinâmica dos fluxos de energia nervosa. Em vão procuraríamos desse lado um ponto de partida do primeiro movimento. É antes uma questão de escala de percepção: o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento. Mais profundamente, tocamos nos próprios fundamentos da arte, nesse espaço de onde emerge a forma artística.

[3] von Laban, *op. cit.*

O que tem sem dúvida a ver com aquilo a que se pode chamar, com Cunningham, o silêncio; ou com aquilo a que os mestres da pintura chinesa antiga chamavam «o vazio».

O vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que dá a ver a forma. Há um Vazio Mediano, que escande o espaço entre as formas, as cores e as superfícies: situa-se no plano do «ente», como escreve Henry Maldiney[4]. São os brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung. Mas há um outro vazio, o «Grande Vazio» ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas — e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe. O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito.

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais. Também aqui, temos um vazio mediano e um vazio primordial: a energia concentrada distende-se, indo percorrer os interstícios dos segmentos de movimentos, como numa topografia de vazios que drena o movimento nas suas múltiplas formas, proporcionando-lhe toda a força da sua singularidade. Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajectos mais visíveis.

4 Henry Maldiney, *Art et Existence*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 173.

Assim, não há «fonte»: aquém do Grande Vazio não há nada, a não ser, fora da sua esfera e como estranhas a ele, toda as espécies de forças, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas. O Vazio absorve-as e, a fim de as filtrar, de as transformar, de as alterar, faz o vazio dentro e em redor. No intervalo, um turbilhão talvez, o caos. A vertigem do equilíbrio quando se está de pé.

Pode-se avançar: o movimento começa no Intervalo (entre os dois tipos de energia). Mas o Intervalo encontra-se já, como potência virtual, em qualquer movimento do corpo.

O esforço de von Laban começa aqui, no intervalo, no ponto zero do movimento. Ponto não de ausência, de falta ou de privação: em certo sentido, existe apenas no próprio momento em que a forma dançada se instaura sem começo, como se a origem não se indicasse a si própria a não ser como exterior ao que ela cria. O ponto zero não se dá a ver senão nos gestos concretos da dança que provocam uma transformação brusca na percepção do espectador. Não instala limites: se, como diz Maldiney, a visão do Grande Vazio faz perder o pé, é porque a dança real, certa coreografia de Cunningham ou de Martha Graham, regressam sempre a ele, reenviando imediatamente para a violência primordial representada pelo vazio de toda a forma.

Mas talvez devamos entender de outro modo a noção de esforço. Sem dúvida, «o esforço para» obter certa sequência de movimento contém em si a forma por vir; mas, quando esta se desenvolve, já não há esforço no sentido próprio, nem resistência do corpo ao movimento que flui. Digamos, portanto, que o esforço atinge o seu ponto zero quando o movimento comum cessa e o movimento dançado começa: o esforço comum pára também aqui, já não tem razão de ser.

O ponto zero do esforço implica uma situação particular de equilíbrio: no instante em que o esforço desaparece, surge um outro movimento que corre sem entraves. «Entre» os dois, o bailarino obteve o equilíbrio que precisava.

Há duas espécies de equilíbrio corporal: o puramente mecânico, de um sistema físico; e um outro que o movimento e a consciência introduzem no corpo. O movimento dançado nasce da colaboração destes dois equilíbrios. Limitemo-nos, de momento, a descrever os efeitos que o equilíbrio do bailarino produz no peso do seu corpo.

Se é «transportado pelo movimento», é porque o bailarino atingiu um ponto de equilíbrio que lhe permite deslizar no espaço sem a fricção do peso. Deve poder imprimir ao seu corpo impulsos microscópicos, rápidos ou imprevistos, e fazer-se obedecer docilmente: não tem de refazer, de cada vez, o esforço de vencer um peso que embaraça os seus movimentos (ainda que tal seja praticamente sempre o caso). Uma vez conquistado este ponto ou plataforma de equilíbrio, está no seu corpo — experimenta o seu corpo no espaço — como um peixe na água ou um pássaro no ar. A situação ideal é a do planador: longe de representar um obstáculo, o peso ajuda agora o corpo a deslizar melhor, escolhendo as linhas de menor esforço. O peso faz mover, é por isso que o bailarino tem a impressão de um movimento que se alimenta a si próprio, que não vem do exterior: de um *motus continuus*.

No entanto, as coisas não são assim tão simples porque o bailarino nunca evolui no espaço como um planador ou sequer como um pássaro: não só não se mantém imóvel, como o espaço não é aqui dado, num «meio», como o ar ao pássaro e a água ao peixe. O seu espaço deve ser criado, realmente construído a toda a volta do seu corpo, sem que se confunda com o espaço objectivo: é o espaço do corpo, «meio» onde, precisamente, o seu corpo se extravasa a cada instante, «aí», perdendo o seu peso. Com efeito: não se dança nem no espaço exterior nem num espaço subjectivo interior. A ausência de peso, a facilidade, são vividas pelo bailarino ao mesmo tempo como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior do seu corpo, como se a sua textura se tivesse tornado espaço. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço.

Não se poderá compreender de outro modo a transformação do peso em impulso ou força de movimento. Porque não se atinge a ausência de peso apenas saltando — efeito espectacular de um fenómeno constante do movimento dançado. Os saltos de um Nijinsky impressionavam mais pela impressão de suspensão do corpo que provocavam do que pela proeza acrobática que consistia em saltar muito alto no ar.

O não-peso do bailarino não é uma não-gravitação ou ausência de toda a ligação à terra. A sua leveza manifesta-se seja qual for a distância a que está do solo, mesmo quando rasteja nas tábuas do chão. É por isso que o seu «meio» não é exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele: é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda a estranheza; ou seja que os seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o seu corpo. Este último deve tornar-se o seu espaço — aí, adquirirá ausência de peso e energia; aí, descobrirá leveza seja qual for a situação, através da própria resistência dos materiais (o peso, os órgãos). É por isso que, de certa maneira, o bailarino dança no interior do seu corpo.

Como o espaço objectivo não é o seu meio natural, tem de o transformar. De o transformar continuamente porque o seu corpo tende sempre a regressar à sua posição inicial de objecto no espaço, de objecto pesado e inóspito. Vencer o peso, tal é o fim primeiro do bailarino.

Como transformar o espaço? Como vencer o peso? Como alcançar esse estado de equilíbrio que muda o peso em impulso e faz fluir o movimento?

Trata-se de tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra; porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não-gravidade. A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre um solo. O astronauta não dança quando é largado no espaço ou quando, na sua cabine, não tem a possibilidade de se ligar *direccionalmente* à

Terra. Mas já a ausência de peso das estações orbitais de *2001* lhes permitia dançar ao som das valsas de Strauss: tinham encontrado o ponto de equilíbrio entre a força da gravidade e o movimento centrífugo à volta do planeta.

O bailarino faz a mesma coisa. O movimento que imprime ao corpo deve contrabalançar o peso; o seu esforço visa um estado de equilíbrio instável entre esses dois vectores, esforço que consiste em *transformar o peso em pura gravidade*. Apoia-se no primeiro para tomar o impulso necessário, resultando a segunda da transformação do peso em energia. O esforço impele o corpo, contrariando o seu peso, e o movimento enxerta-se então mais facilmente nesse móbil; e quanto mais o móbil se move segundo o movimento enxertado mais a sua inércia atrai para ele o impulso proveniente do peso. Chega um momento em que o peso já só funciona como factor de estabilidade deste sistema instável, factor que permite ao bailarino orientar o corpo, voltá-lo para certo ponto do espaço, invertê-lo sem perder o equilíbrio. Já não é um peso real, uma vez que o bailarino já não pesa o seu peso verdadeiro, mas alguma coisa como um peso «fictício» ou «virtual» que depende da energia desenvolvida e consumida.

Decerto, o peso nunca é inteiramente transformado em energia gravitacional: mas este processo tende para a pura gravidade. É próprio da dança que o seu movimento possa tender *infinitamente* para a energia pura, a fim de atingir a maior liberdade. Mas é necessário que esta transformação possa efectuar-se livremente. Este paradoxo implica, como princípio do movimento dançado, a possibilidade teórica de converter totalmente o peso em energia.

A partir do seu peso real, o bailarino visa realizar o seu «peso virtual específico». Este último marca o ponto crítico do processo: doravante o próprio movimento consiste na passagem do peso à gravidade, já sem recorrer ao esforço. Isto, em teoria. Porque o peso virtual nunca é efectivamente alcançado. O bai-

larino cairá sempre, ainda que caia ao dançar, pelo efeito da pura gravidade: cairá também pelo efeito do seu peso. Jogará sempre com estes dois vectores, fazendo constantemente do «resto» do peso real que remanesce do processo o ponto de partida do impulso do movimento seguinte. Toma o seu impulso negando esse resto.

Os dois pesos do bailarino constituem assim uma condição essencial da dança. Curiosamente, o resto de peso real pode tornar-se ele próprio virtual, ao mesmo tempo que não deixa de funcionar como resto: o bailarino conquistou então o seu ponto de equilíbrio, entra «em estado segundo», é verdadeiramente transportado pelo movimento deixando de experimentar o peso do corpo como um obstáculo.

O que é o peso específico virtual? Cada bailarino tem o seu. Há portanto tantos pesos específicos como bailarinos. A mutação do peso em gravidade transforma a força desta última. Deixa de ter valor fixo, a dinâmica das forças da dança supõe uma outra física dos corpos. Uma vez começada a transformação do peso em energia, cada bailarino constrói a sua própria força de ligação à Terra: varia segundo o esforço dispensado, a velocidade do corpo, a qualidade e fluência do movimento. A «leveza» do bailarino reflecte estas variações do peso virtual específico, ou seja as variações de valor que a gravidade sofre enquanto força que liga cada corpo ao solo.

A leveza é pois paradoxal: não se concebe sem uma Terra da qual o corpo se desliga e que, no entanto, já não é o seu «fundamento», como centro e referencial absoluto do movimento[5]. Uma vez que é afectado de uma potência nova, a leveza, o movimento já não se refere senão a si mesmo, quer dizer ao corpo que faz um mundo do espaço que molda. Como se o corpo do bailarino se situasse no centro da Terra, onde todos os vectores

5 Cf. a este propósito, as reflexões de John Rachjman in *Constructions*, The MIT Press, Cambridge, 1997.

convergem e se dissolvem criando um meio infinitamente «aéreo». Porque a Terra só forma um mundo se tiver o poder de segregar espaço.

Como elimina a dança qualquer referente absoluto do movimento? Continuemos a considerar a «leveza» do bailarino. Sem dúvida, o seu peso objectivo, o que a ciência mede, não mudou. Mas vive uma leveza e um peso que são «objectivos» de um outro modo. O bailarino não vive o seu corpo que se move no espaço como subjectivo, uma vez que o vivido do corpo não constitui para ele um dado sensível unicamente qualitativo, como uma sensação «pura». O seu corpo está aí, ora como um excesso, ora confundindo-se com «o espírito».

Há uma leveza própria do movimento dançado; a qual se mede pela leveza do corpo biológico vivo (por exemplo, quando o bailarino se mantém de pé, imóvel), uma vez que esse corpo se encontra incessantemente submetido a uma força que o puxa para cima. O bailarino não vive nunca o seu peso objectivo, científico, o peso do seu corpo-objecto, o seu cadáver. Avalia a sua leveza actual por comparação com outras levezas que acaba de atravessar no quadro específico de certa sequência de movimento: cada sequência abre múltiplas possibilidades de ausência de peso, diferentes das oferecidas por outras sequências. São a modulação, as transformações da energia de fluxo que tornam o corpo mais ou menos leve no interior de uma leveza adquirida (a da posição de pé e a do movimento dançado).

As duas barreiras que limitam de fora a esfera do movimento — o peso real do corpo inerte; a leveza máxima nunca atingida — nunca são vividas pelo bailarino como dados actuais; mas apenas como virtualidades que, se se actualizassem, destruiriam o seu movimento dançado. O peso específico virtual é a resultante da soma destes dois vectores contrários.

O bailarino experimenta no corpo a diferença das forças implicadas na passagem de uma posição para outra, de um gesto para outro (no interior de uma sequência, por exemplo). É a di-

ferença dos níveis de energia que lhe permite avaliar a leveza do movimento. É, uma vez mais, como se tivesse permanentemente dois corpos consigo: um que o puxa para baixo e cujo peso deve vencer; o outro que visa a ausência de peso. O primeiro entrava cada vez mais os movimentos, como um corpo estranho alojado no seu corpo; enquanto ele adere cada vez mais ao segundo que doravante lhe pertence a ponto de deixar de aparecer como um corpo-objecto.

Em suma, o peso do bailarino não é o peso objectivo, mas ele vive-o como um dado objectivo múltiplo e diferenciado.

Todos estes processos de transformação do peso em gravidade, em peso específico, em leveza, não terão lugar em qualquer corpo material em movimento no ar, num avião, numa ave, num papagaio de papel? Teríamos de considerar, se assim fosse, o corpo do bailarino como um simples sistema físico. Ora, é de facto de outra coisa que se trata.

Surpreendamo-nos para começar com esse pequeno deslocamento da atitude comum que o bailarino opera. Sai deliberadamente da postura do homem comum para se colocar desde o início na dificuldade: desequilibra-se, procura as situações instáveis que reproduzem esse movimento da evolução da criança entre o gatinhar e o estar de pé. Repete a situação infantil mas agora, a partir do equilíbrio aprendido; e é isso que muda tudo.

Notemos que este pequeno deslocamento marca o nascimento da arte ou, pelo menos, da sua possibilidade. Deixando de adoptar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas. A sua instabilidade em nada prenuncia aquilo em que vai tornar-se, não predeterminando nenhuma outra postura alguma. Este ponto crítico é um ponto de caos — múltiplas forças podem nascer dele. Procurando desestabilizar a atitude natural, o bailarino quer criar as condições que lhe permitirão tratar o corpo como um material artístico.

No entanto, não lhe basta introduzir um desequilíbrio mecânico no seu corpo-objecto, porque um tal corpo não poderia dançar. De resto todo o desequilíbrio mecânico provocado pelo bailarino provém de um outro tipo de instabilidade que não depende de condições físicas.

Tomemos um qualquer exemplo: certa figura do bailado clássico, o «*plié*», ou certa torsão do busto da técnica Cunningham resultam ambas não da simples habilidade mecânica do bailarino mas, digamos de um modo geral, da sua capacidade de concentração. O equilíbrio não depende do simples jogo de forças materiais em presença, mas da maneira como a consciência do corpo as reparte. Sem concentração, o bailarino não chegará a equilibrar o corpo: este não forma um sistema exterior à consciência, como um castelo de cartas ou uma balança. Se a sua estabilidade se liga à acção directa da consciência sobre o corpo, é porque um elemento «espiritual» entra na composição do sistema. O equilíbrio do *plié* não é simplesmente mecânico: se o bailarino interromper a sua concentração, a figura ruirá.

Esta experiência banal (que qualquer ginasta conhece bem) torna-se fundadora do movimento dançado. Numa posição normal, o equilíbrio do corpo apoia-se também na consciência, uma vez que o seu desaparecimento arruína a estabilidade — não se pode dormir de pé. Mas o bailarino não se limita a conservar o equilíbrio comum, procura um equilíbrio no desequilíbrio; tem de começar por produzir a instabilidade do sistema-corpo, levá-lo para além das suas possibilidades naturais (ou comuns) de estabilização a fim de construir um equilíbrio superior, não estático, não aprendido por ocasião da aprendizagem da estação de pé. Agora, já não é simplesmente o facto de se estar consciente que mantém o corpo em equilíbrio, mas a *consciência do movimento* que o percorre. O equilíbrio é dinâmico, enquanto equilíbrio de forças e de massas em movimento; ora, quando a consciência do movimento se torna movimento da consciência (porque é assim que a «concentração» da consciência sobre o

corpo se define), é o conjunto do movimento que cria o equilíbrio. O homem comum — mas também o ginasta, o desportista, o funâmbulo — tentam, em qualquer postura, regressar à estabilidade da situação estática de pé, que continua a ser o referente absoluto do movimento, o seu centro, o seu ponto de origem e de desfecho. Graças à natureza particular do seu movimento, o bailarino toma como ponto de partida o desequilíbrio e não volta a sair dele: não procura um centro-referente, cria uma multiplicidade que povoam os seus gestos proporcionando-lhes uma estranha consistência.

O corpo que a dança torna instável não é um sistema mecânico. Que tem ele a mais, que um corpo físico não tem? O «espírito» e a sua «energia».

Em primeiro lugar, o simples facto de estar povoado de tensões e ser atravessado por forças impede que o consideremos um objecto colocado no espaço. Porque este sistema contém um outro, num outro espaço (interior). Aparentemente livre de qualquer influência exterior, o seu equilíbrio resulta do jogo dessas forças que o puxam para uma e outra direcções, diminuindo o seu peso aqui, aumentando-o ali, deslizando segundo a inércia ou quebrando o movimento; porque, sendo o sistema de uma instabilidade extrema, qualquer impulso, qualquer transformação microscópica da energia muscular, do afluxo de sangue, do influxo nervoso repercutem-se ampliando-se em todo o corpo. Basta que a consciência distenda uma tensão muscular em certo lugar para que um novo equilíbrio procure estabelecer-se: a repartição do peso do corpo mudou. A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado — uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controlo a não ser concentran-

do-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que reflectem à escala macroscópica os movimentos subtis que atravessam os órgãos.

Assim, o sistema-corpo em equilíbrio «contém» espírito. Se o considerarmos como um todo, somos obrigados a ter em conta esse elemento imponderável que — como o flogisto do século XVIII... — torna os corpos menos pesados: a consciência. O equilíbrio não é portanto mecânico, físico, mas «virtual», porque é o corpo virtual que dança (Susanne Langer), não o corpo de carne e de músculos. Ou antes: o corpo de carne dançando actualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo.

Não podemos encarar aqui uma separação entre os dois sistemas, o do corpo e o do espírito, porque os movimentos corporais ínfimos produzidos pela consciência só são ditos físicos graças aos seus efeitos macroscópicos. No extremo da escala do infinitamente pequeno, o visível tal como o invisível (microscópico mas «material») adquirem uma outra textura ontológica, a de *imagens* (ou de energia psíquica). Neste sentido, a diferença entre «matéria» e «imagem» resume-se a uma questão de escala: a consciência-imagem «existe dentro» do corpo na medida em que pertence ao sistema-corpo, que vai do macroscópico ao infinito microscópico[6]. O primeiro compreende o corpo próprio e os seus órgãos, o segundo a consciência e as imagens. O equilíbrio do bailarino é virtual não por derivar da acção da consciência sobre o corpo, como o efeito de uma causa física, mas porque essa acção pertence à presença do corpo no próprio momento em que se manifesta. A actualização do virtual é um agir.

O que é um equilíbrio virtual? É um sistema de tensões em que as forças se equivalem, graças a uma acção do espírito so-

6 Chegamos assim, por outro caminho, a uma ideia cara a Bergson: cf. *Matière et Mémoire*, cap. I.

bre o corpo de tal modo que este não desencadeia uma força exterior ao jogo muscular, mas *é ele próprio força e energia*, dando assim origem a um composto de forças e de pesos do qual a acção faz parte: aquilo que aqui vemos em equilíbrio, nesta figura dançada, não se deixa descrever unicamente em termos de forças físicas, uma vez que entra na sua composição um elemento imaterial e imponderável. O movimento do bailarino transformou o seu corpo num sistema tal de ressonância da acção da consciência que o infinito se tornou actual, quer dizer que o infinitamente pequeno se actualizou em imagem actuante e participante desse mesmo movimento; e isto, graças ao efeito de ampliação infinita obtido na ressonância de todo o movimento dentro de um sistema em equilíbrio instável.

Se a consciência integra o sistema-corpo, agindo sobre ele age sobre si mesma: é por isso que o movimento dançado age sobre a consciência, suscitando essa «consciência inconsciente» que caracteriza o estado de consciência do bailarino. Trata-se de «libertar o corpo» entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um «eu»).

O bailarino em equilíbrio experimenta uma tensão tão intensa da consciência desposando totalmente o corpo que este deixa de ser sentido como um objecto físico no espaço. A menor oscilação do corpo é acompanhada de um movimento correspondente da consciência. De facto, as diferenças agora esbatem-se: o movimento da consciência pertence à oscilação do corpo e reciprocamente. Ao mesmo tempo, o corpo «abre-se», os seus movimentos microscópicos ressoam a uma outra escala na consciência.

Este momento marca o ponto de equilíbrio virtual, o ponto zero do esforço: o Grande Vazio surge no instante em que as forças físicas deixam de agir de maneira autónoma; o bailarino já

não conta senão com esta consciência do corpo cujo controlo não possui e que no entanto constitui todo o seu domínio do movimento. Perante o vazio, está só, de uma solidão que o arranca para fora de si. Está só e fora de si. O seu gesto vai na direcção dos outros corpos. Como dançar esse gesto? Como fazer? «Fazendo-o», diz Cunningham.

1

As séries de Cunningham

Quando se compara a viragem no sentido da abstracção que a dança moderna deu, com o processo equivalente na pintura do século XX, ficamos impressionados com dois aspectos que diferem: as primeiras formas abstractas de Kandinsky, de Malévitch, de Mondrian datam dos anos 10, enquanto as coreografias não expressionistas de Cunningham só aparecem quarenta anos depois; e o coreógrafo nunca se viu confrontado com a possibilidade de «o fim da dança», ao contrário dos pintores que viveram na angústia da derrocada brusca, diante do seu olhar, de toda a representação mimética — ameaçando arrastar consigo a pintura inteira.

Atente-se, de momento, apenas ao segundo aspecto.

Como fez Cunningham para passar, por assim dizer sem crise, de formas expressionistas (herdadas de Martha Graham) a formas esvaziadas, na aparência, de qualquer conteúdo expressivo ou até mesmo «significante»? Assim posta, a questão implica uma série de mal-entendidos e de ideias feitas em torno das noções de «movimento abstracto» e de «forma significante», mas tem a vantagem de nos introduzir no coração do problema: a génese das formas coreográficas cunninghamianas.

Como pôde Cunningham negar radicalmente as formas miméticas sem rejeitar toda a forma de movimento? Nem por isso foi projectado para fora do campo da arte — não como Malévitch, que não saíu dele, mas como Duchamp[1] —, abriu-o até à exploração de movimentos novos... Portanto, como?

Toda a gente conhece os traços gerais da coreografia de Cunningham: a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cénico, a independência da música e dos movimentos, a introdução do acaso na coreografia, etc. Todos estes traços obedecem a uma mesma lógica cujo princípio é tornar possível o movimento por si, sem referências exteriores. Tratava-se, para Cunningham, de acabar com o mimetismo dos gestos dançados: mimetismo das «figuras», mimetismo do espaço cénico que reproduzia ou simbolizava o espaço exterior, e inclusivamente uma espécie de mimetismo do interior, uma vez que se considerava que o corpo traduzia as emoções de um sujeito ou de um grupo.

Estes três aspectos condicionavam outros, por exemplo a abertura do espaço. Como escreve Cunningham: «Ao pensar a cena segundo a imagem da perspectiva do Renascimento que conservava, o *ballet* clássico mantinha uma forma linear do espaço. Mergulhando as suas raízes no expressionismo alemão e nos sentimentos pessoais de vários pioneiros americanos, a dança moderna americana quebrou o espaço em vários pedaços, ou muitas vezes, simplesmente em colinas estáticas dividindo a cena, sem qualquer relação de facto com o espaço mais vasto da área cénica, obtendo simplesmente formas que, pela sua ligação no tempo, davam uma figura. Certas concepções do espaço vin-

[1] Conhece-se a atracção exercida sobre ele pela obra de Duchamp: compôs *Walkaround Time* com o *Grand Verre* por cenário. Sobre as convergências e as divergências entre Cunningham e Duchamp, v. Sally Banes e Noèl Carroll, «Cunningham and Duchamp», *in* S. Banes, *Writting Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, 1994.

das da dança alemã abriam o espaço, deixando um sentimento momentâneo de conexão com ele, mas demasiadas vezes o espaço não era suficientemente visível, porque a acção física era toda em leveza como uma atmosfera sem terra, ou um céu sem inferno»[2].

Em suma, podemos reunir em três princípios os traços comuns ao *ballet* e à dança moderna (de Loïe Fuller e Isadora Duncan a Martha Graham) de que Cunningham procura desembaraçar-se: um princípio de expressão, que quer que os movimentos sejam a expressão de emoções; um princípio de sublimidade que, até mesmo quando se quer sublinhar a ligação do corpo com a terra (caso de Martha Graham), afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível; e um princípio de organização que faz do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim.

Estes três princípios estão ligados. Por exemplo, para Martha Graham, em *Embattled Garden*, coreografia de 1958, os movimentos dançados procuravam reproduzir as «interconexões de emoções como a sexualidade, a angústia, a tensão e a intensidade da experiência emocional em geral, traçando uma ligação entre o centro do corpo e a sua periferia, e entre a região pélvica e o resto do torso»[3]. A organicidade do corpo está ao serviço da expressão dos sentimentos cuja qualidade e cuja sublimidade condicionam a orientação dos gestos para o alto, o céu puro. Por outro lado, a representação do exterior referia-se a situações e comportamentos em que o corpo se encontrava implicado, sendo com frequência o todo descrito numa construção narrativa.

[2] M. Cunningham, «Space, Time and Dance (1952)» in Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham, Dancing in Space and Time*, Pennington, N.J., A Capella Books, 1992, p. 37.

[3] Susan Leigh Foster, *Reading Dancing*, Univ. of Calif. Press, L. A., 1986, p. 65.

Sabe-se como Cunningham combate estes três princípios. Digamos que desenvolve duas armas essenciais: a introdução do acaso na coreografia, e a decomposição das sequências «orgânicas» dos movimentos, desmultiplicando as articulações tradicionais.

Os efeitos da adopção do acaso como método coreográfico vão em todas as direcções: deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira. De facto, é a própria noção de sujeito (ou de «corpo-sujeito») que tende a desaparecer.

Uma segunda consequência manifesta-se nas relações música-coreografia. O acaso rompe a conexão entre as duas, tradicionalmente unidas, oferecendo a música as «indicações» que permitiam aos bailarinos orientarem-se em todas as transformações de espaço, de ritmo ou de articulação com os movimentos dos outros bailarinos. Se, doravante, é o acaso que governa estas transformações das sequências dançadas, deixa de haver relação com a música. Cunningham foi tão longe na importância concedida ao acaso que acontecia os bailarinos não tomarem conhecimento da partitura musical a não ser no dia da estreia. Os efeitos adivinham-se: a música e a dança constituíam séries divergentes que apenas se encontravam em certos «pontos estruturais». Entre a música e a dança relação alguma se estabelecia. Cunningham comenta: «É, essencialmente, uma não-relação (*a non-relationship*)»[4]. Com este termo deleuziano, vemos como a coreografia cunninghamiana se aproxima da teoria das séries de Deleuze.

Uma terceira consequência da introdução do acaso interessa-nos particularmente: a ruptura que opera no quadro (ou no código) tradicional das possibilidades do corpo, a abertura portan-

[4] Merce Cunningham, «Choreography and the dance», in Walter Sorrell (ed.), *The Dance Has Many Faces*, N. Y., World Publishing, 1951/1966/1992, p. 52.

to a outros movimentos possíveis ainda não explorados. O que implica uma outra ruptura: a dos «modelos» de coordenação dos movimentos. E estes modelos supunham sempre (no *ballet* como em Doris Humphrey, por exemplo) uma imagem orgânica do corpo como uma totalidade finalizada. «Foi sem dúvida uma das razões pelas quais comecei a utilizar os métodos do acaso na minha coreografia, a fim de quebrar os modelos (*patterns*) pessoais de coordenações físicas memorizadas», diz Cunningham[5].

Este último aspecto junta-se ao outro procedimento usado sistematicamente por Cunningham para desfazer a organicidade do corpo: a multiplicação das articulações dos movimentos, de tal modo que as sequências deixam de se coordenar organicamente umas com as outras, adquirindo uma espécie de autonomia que vem da própria autonomia das «partes do corpo». É a relação todo-partes que se desagrega.

A técnica Cunningham oferece o máximo de autonomia às partes do corpo, permitindo que séries de movimentos desconectados se desencadeiem e se desenrolem ao mesmo tempo no corpo. Por exemplo, Cunningham escreve: «Isto compreende o problema do equilíbrio do corpo, e a manutenção de uma parte contra outra. Se usarmos de cada vez o torso como centro do equilíbrio e como eixo vertical, então a questão do equilíbrio será sempre referida a esta parte central, equilibrando-se os braços e as pernas mutuamente de cada lado de várias maneiras, e movendo-se em oposição uns aos outros. Se se usar o próprio torso como força movente, permitindo à coluna tornar-se a força de motivação numa transformação visual do equilíbrio, o problema será sentir como a transformação do equilíbrio pode ir longe numa direcção qualquer, e numa combinação qualquer de tempo, e mover-se então instantaneamente numa outra direcção qualquer e numa outra combinação qualquer de tempo, sem ter de quebrar o fluxo do movimento agarrando-se ao peso, graças

[5] *Idem*, p. 59.

a uma transformação real do movimento, ou graças a uma paragem no tempo, ou graças a outros meios»[6].

Se o centro do equilíbrio já não é o torso ou a coluna enquanto eixo vertical estático, mas a coluna em movimento autónomo, é então possível desarticular os movimentos uns dos outros, uma vez que já não têm de se reportar a uma parte fixa do corpo, mas a uma parte que é ela própria móvel. Já não é portanto por referência a uma só parte e a uma só posição dessa parte que os membros terão de se posicionar para obter o equilíbrio, mas a múltiplas partes uma vez que se decompõe o movimento em multiplicidades. A partir de então, é com numerosos eixos móveis e plásticos que as outras partes do corpo terão de se confrontar: os movimentos dos braços e das pernas anteciparão o equilíbrio por vir, ao mesmo tempo que equilibram o corpo neste momento presente. É um equilíbrio paradoxal[7], que supõe tensão e movimento e, sobretudo, uma espécie de decomposição do todo do corpo nas suas partes.

As configurações dos braços e das pernas de um lado e de outro do corpo rompem-se, os movimentos dos membros desconectam-se para conseguirem o equilíbrio móvel, não estático, fazendo sobreporem-se no mesmo instante múltiplas posições no espaço. Tendo de variar não-organicamente, os movimentos atingem um máximo de deformações e de assimetrias como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo.

Eis que a desmultiplicação das articulações permite instaurar simultaneamente séries divergentes de movimento: as dos gestos desconectados de outros gestos num mesmo corpo; a que forma cada corpo de um bailarino por referência a um outro corpo; a da música e dos gestos dançados, individuais ou de grupo.

[6] M. Cunningham, «The Function of a Technique for Dance», in W. Sorrell (ed.), *op. cit.*, p. 253.

[7] Ou meta-estável, como lhe chamaria Deleuze na esteira de Simondon.

Resta determinar o que desencadeia as séries de gestos, uma vez que Cunningham recusou todo o referente, quer dizer toda a motivação (sentimentos ou representações) do movimento que não o próprio movimento. Mas como pode o movimento, por si só, suscitar movimento?

A dificuldade maior encontrada por Cunningham resume-se assim: fazendo uma crítica radical das linguagens coreográficas tradicionais, recusando todo o referente estranho ao próprio movimento, como pôde transformar o que *restava* da sua crítica no plano do movimento, em unidades de uma nova linguagem?

Mas a própria noção de crítica, neste domínio, presta-se a discussão. Porque tudo se passa ao nível prático dos gestos dançados: ora, não há movimentos que signifiquem a negação (de outros movimentos). Não há «movimentos negativos», se assim podemos dizer — tudo é afirmativo, positivo, na plenitude da sua presença de movimento dançado. Como então *recusar*, *negar* as linguagens coreográficas tradicionais? Até mesmo quando se inventam sequências paródicas ou satíricas (do bailado clássico por exemplo, como em tantos coreógrafos contemporâneos), o movimento só age com «negador» tornando-se signo, redobrando-se para se situar a um nível semiótico; o que só pode fazer tendo recurso à linguagem como mediação do redobramento (o gesto-signo remete para um signo linguístico que remete para um gesto). Em si próprio, no seu desdobramento cinestésico e muscular (que é também um desdobramento de sentido), permanece puramente afirmativo. Um movimento negativo e negador seria um movimento que se entravaria enquanto tal.

Mas porque era necessário negar as linguagens tradicionais? Porque não bastaria *desembaraçar-se delas*, muito simplesmente? No fundo, não foi isso que Cunningham fez?

Tal é a questão: se Cunningham inventa uma nova linguagem sem referente, esta só pode resultar das linguagens com referente, quer dizer da negação da relação dessas linguagens com o referente. Tratava-se portanto de uma operação *que permane-*

cia no plano estético, não se limitando ao plano cinestésico. Podemos imaginar um puro movimento sem sentido (referente) algum, mas será então de tipo acrobático ou ginástico (que encerra ainda sentido, ditado pelos seus fins). É mais difícil de conceber um movimento puro que seja ao mesmo tempo estético, quer dizer movimento não condicionado por um elemento exterior, e que todavia preencha certos requisitos que fazem dele um objecto dito «estético», tais como a saturação semântica, a infinitude ou a singularidade.

Uma vez que Cunningham *inventava no quadro da dança moderna*, devemos com efeito admitir que só esse quadro oferecia a possibilidade de negar as linguagens tradicionais; e que esta negação fazia parte do processo que lhe permitia construir e afirmar uma outra linguagem estética. Em suma, enquanto o negava, a negação operava no interior de um certo quadro; até que uma nova linguagem impusesse ela própria um outro quadro estético. Porque a função do quadro é, aqui, garantir a natureza estética de todo o processo de destruição e de construção, de impedir em suma que as operações críticas realizadas por Cunningham deixassem os movimentos deslizar para fora de qualquer esfera estética (tornando-se puramente acrobáticos ou triviais) — o que representava um risco real do modo de proceder cunninghamiano.

Era necessário, portanto, suspender por assim dizer a crítica através de uma espécie de metalinguagem artística que assegurasse a radicalidade das operações de negação — de todo o referente, interior e exterior — no próprio movimento, quer dizer uma negação do movimento pelo movimento, permitindo ao mesmo tempo a manutenção das características estéticas formais do movimento negador.

Esta «metalinguagem artística» não podia, evidentemente, nem ser uma verdadeira metalinguagem, nem dizer-se artística porque, em primeiro lugar, a dança não é uma linguagem, o nível não-verbal dos movimentos tornam inconcebível uma *meta-*

-linguagem; em seguida, qualquer que seja este quadro ao qual os movimentos deviam permanecer ligados, enquanto operavam as negações necessárias, a sua dissolução progressiva devia atingir uma espécie de «grau zero do artístico» — condição absoluta requerida para que um terreno virgem surgisse, onde uma *nova* linguagem e um novo quadro artístico tivessem a possibilidade de ser criados. Por outras palavras, a linguagem coreográfica de Cunningham nasce ao mesmo tempo da crítica das linguagens anteriores e de um solo virgem.

Foi a este paradoxo que todo o trabalho de invenção de Cunningham teve de responder. Como se desembaraçaria radicalmente do antigo sem sair do domínio estético? Mantendo e transformando o quadro estético tradicional de maneira a fazer sair dele uma espécie de «meta-infra-linguagem» que se dissolve à medida que a crítica destrói os «modelos de coordenação física adquiridos».

Uma vez mais, é enquanto *meta*-linguagem que esta camada de movimentos (porque é de movimentos e não de discursos que se trata) pode garantir que outros movimentos adquiram valor de negação: o «desembaraçar-se» equivale doravante a «negar», como se houvesse movimentos que pudessem voltar-se por si próprios, graças a uma intencionalidade própria, contra outros movimentos, como um discurso que se redobra sobre si próprio a fim de se negar. Como constrói Cunningham esta camada «metalinguística» de movimentos?

Podemos pôr de outro modo esta questão, se substituirmos «linguagem» e «metalinguagem» por «unidade linguística» e «unidade metalinguística». Embora estas expressões sejam tão «teóricas» como as que substituem, têm a vantagem de designar mais adequadamente a realidade: a unidade seria muito simplesmente uma sequência minimal de movimentos, a partir da qual uma linguagem dançada se constituiria. (Um pouco à maneira do *Quadrado Negro* de Malévitch que se tornará o primeiro elemento da linguagem suprematista, esta unidade

cinestésica-estética metalinguística vai dar origem às outras unidades de movimento da linguagem cunninghamiana).

A questão passa então a ser: que unidade metalinguística Cunningham criou, capaz de se transformar (ou de agir ao mesmo tempo) em unidade de uma linguagem nova, sem outro referente além de si própria?

Descrevamos as características que esta unidade de movimento deve possuir. É necessário:

a) que possa condensar nela todo o sentido, uma vez que resulta de uma espécie de absorção do sentido outrora atribuído às «figuras» (representações) do movimento das outras linguagens coreográficas. Ao mesmo tempo, já não pode encerrar qualquer significação, porque se forma no processo de anulação dos referentes, doadores de sentido das linguagens negadas;

b) que constitua uma unidade de movimento dançado. O que é o movimento dançado? Continua por definir; no entanto admitamos que Cunningham inventa uma nova unidade dançada de movimento «inexpressivo» (no sentido do expressionismo criticado), não mimético. Extrai de si próprio a sua energia (o seu impulso), de tal modo que conquista a continuidade de fundo necessária a todo o movimento dançado[8];

c) que a energia da nova unidade provém do processo de desmontagem dos modelos incorporados. À medida que Cunningham decompõe articulando, elimina os movimentos expressivos e miméticos. Ao mesmo tempo, a energia anteriormente reservada à representação é canalizada para o movimento puro, em si.

Lembremos que a decomposição crítica e a construção se fazem em nome da nova unidade de movimento. Todavia, em certo sentido esta não existe ainda, uma vez que resulta, também, da destruição das antigas linguagens.

[8] «[A energia do movimento] alimenta-se do próprio movimento e do facto de se pensar, ainda quando se está imóvel, que na realidade se está já em movimento», afirma Cunningham; *in* Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, Belfond, Paris, p. 143.

Cunningham procede assim: faz o vazio no exterior e no interior.

No exterior: esvazia a cena (e o espaço dos corpos, para além do corpo-próprio, que a preenchia, como em Martha Graham). Trata-se de abrir o espaço cénico para que todas as espécies de *acontecimentos* aí possam ter lugar: «o sentimento que prevalece em muitos pintores permitindo-lhes construir um espaço onde tudo pode acontecer, é um sentimento que os bailarinos podem ter também. Imitando assim a maneira como a natureza faz espaço e nele mete múltiplas coisas, pesadas e leves, pequenas e grandes, todas sem relação umas com as outras, mas afectando cada uma delas todas as outras», escreve Cunningham.

No interior: despoja a experiência do bailarino dos seus elementos representativos ou emocionais enquanto motores do movimento (bailado e dança moderna). Como o consegue? Obrigando a atenção do bailarino a concentrar-se no movimento puro, quer dizer na «gramática». Ou seja: *a consciência do corpo* (*awareness*) fixa-se na energia, nas articulações, nos movimentos, e de modo nenhum nas emoções ou nas imagens de uma narrativa (situação em que a consciência governa a consciência do corpo; em Cunningham, a consciência do corpo governa a consciência).

É claro que esvaziando a experiência da emoção e das representações desencadeadoras de movimento, Cunningham esvazia no mesmo acto o espaço da cena, sendo sempre o espaço do corpo um espaço emocional. É por isso que os corpos dos bailarinos de Cunningham, como foi muitas vezes notado, parecem evoluir num espaço que se detém nos limites da pele, espaço do corpo restrito, individual e «individualista», que não se dilata nem alastra sobre os corpos dos parceiros.

Despojando a experiência do corpo das imagens e dos afectos, criando um vazio, a gramática afirma-se, mas perdemos aquilo que motiva e desencadeia o movimento. Para que a gramática possa «tornar-se o sentido», como gosta de dizer Cun-

ningham («*the grammar is the meaning*»), ou seja para que possa tornar-se um elemento constitutivo do movimento, é preciso que «a gramática dançada» se «preencha» ela própria de sentido, em suma, que o movimento seja *dançado*, que possua a sua lógica própria, os seus elementos desencadeadores, a sua orientação.

Ora, o que é que toma o lugar dos elementos que foram eliminados? O que é que garante, nos movimentos abstractos, as funções outrora atribuídas à imaginação, à emoção, ao espaço do corpo? Já o sabemos: é a unidade nova de movimento de onde partirão as outras combinações da nova linguagem.

Que quer dizer «esvaziar um movimento»? É, de facto, criar vacúolos de tempo no interior do movimento. O que se obtém por meio de um procedimento semelhante ao da meditação ioga ou *zen* (e conhece-se a importância das duas práticas na técnica Cunningham). Trata-se de desprender o ritmo do pensamento dos movimentos do corpo, em particular dos movimentos da respiração. O pensamento já não tem de seguir os ritmos do corpo, entre um ponto e outro a sua velocidade *de fundo* afrouxa, porque o espaço se alarga, enquanto a sua velocidade de superfície pode aumentar indefinidamente: já não é arrastada pela respiração (uma vez que esta está controlada, deixando de depender dos ritmos cardíacos e outros), deixa de correr, já não tendo que seguir senão os seus próprios movimentos.

Reciprocamente, a respiração deixa de se prender ao pensamento, já não se acelera com medo nem se afirma com um sentimento apaziguador.

Não é o que Cunningham faz? Decompondo os gestos orgânicos do corpo; desprendendo os movimentos uns dos outros, como se cada um pertencesse a um corpo diferente; sobretudo, dando-se arbitrariamente um tempo que é preciso «preencher» com uma coreografia; enfim, fazendo o pensamento desposar o movimento e só o movimento, Cunningham cria vacúolos de tempo entre os movimentos corporais por um lado; e por outro,

prepara a construção de um plano de imanência em que as acções do corpo já não se distinguem dos movimentos de pensamento.

Compreende-se agora em que consiste o «esvaziamento» ou a exclusão das emoções e das imagens, para fora da esfera dos movimentos: desligam-se aquelas duas séries da dos gestos, e a concentração incide apenas nos movimentos. Por outro lado, o vazio, os vacúolos permitem a multiplicação das articulações. Numa tal situação os movimentos já não se encontram ligados à superfície, ao mesmo tempo que uma continuidade profunda os une. Como por vezes se diz, quando se refere o estilo de Cunningham: os seus movimentos «flutuam».

Mas como é que, então, se voltam a ligar à superfície para constituírem uma sequência dançada?

Temos de resolver vários problemas deixados em suspenso:

a) em primeiro lugar, damo-nos conta de que o esvaziamento e o preenchimento dos movimentos — que correspondem à destruição e à construção de uma nova linguagem — implicam a formação de um plano de imanência. Porque as desconexões dos movimentos, destes e do pensamento, preparam uma nova osmose, que significa que pensamento e acções do corpo são um só todo, que uma nova fluência, um novo tipo de movimentos poderão circular neste plano de imanência da dança.

A osmose é realizada pela *consciência do corpo*: tendo-se constituído como *corpo de pensamento*, ela comanda e dirige do interior o movimento dançado.

b) Localizámos assim a unidade de movimento que conserva este último na esfera artística, enquanto se transforma e se anula no processo de negação das antigas linguagens coreográficas. Esta unidade compõe-se *de movimento virtual*. É uma unidade vazia de movimento (actual).

Unidade que pertence a um corpo virtual, que se forma à medida que os movimentos se decompõem. A multiplicação das articulações e dos gestos (que vão dar origem a séries divergentes

de movimento) permite a construção desse corpo cuja virtualidade garante a continuidade de fundo dos movimentos que sustenta a dança.

Precisemos ainda a noção de corpo virtual. Este reconhece-se com facilidade em Cunningham que, como vimos, decompõe os gestos no equilíbrio do corpo em movimento, de tal modo que o nexo das posições dos membros já não é o de um corpo orgânico. Pode-se mesmo dizer que a cada uma destas posições simultâneas de gestos heterogéneos corresponde um corpo diferente (orgânico; mas da multiplicidade dos corpos orgânicos virtuais que formam um mesmo corpo resulta um corpo impossível, uma espécie de corpo monstruoso; é ele o corpo virtual). Este corpo prolonga na virtualidade o gesto cuja continuação já não se vê no corpo empírico, actual.

Não há portanto corpo único (como o «corpo próprio» da fenomenologia), mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino (em Cunningham, mas de facto em todos os bailarinos) é composto de uma multiplicidade de corpos virtuais.

É de notar que a irrupção do corpo monstruoso ameaça todas as danças de Cunningham: vemo-lo muito claramente em certas fotografias onde a imagem parada, fixa um corpo de gestos múltiplos disjuntos. De tal maneira que podemos perguntar-nos se a extrema finura e elegância desses bailarinos (a extraordinária *beleza* dos seus corpos) não aparece para elidir a visão ameaçadora do monstro que eles não param de insinuar.

Assim, a unidade de movimento virtual (ou a unidade virtual de movimento) cria um espaço onde «se pode pôr tudo», espaço de coexistência e de consistência das séries heterogéneas.

Este espaço assegura várias funções: enquanto movimento não actual que resulta do esvaziamento dos movimentos, garante a «reflexão» do movimento sobre si, uma vez que cada movimento empírico se dobra agora numa unidade virtual da qual se suspende. Quer dizer que se desdobra: virtual e actual ao mesmo tempo, pode «virar-se contra si próprio» a partir do pon-

to de vista virtual. «Virar-se contra si próprio» significa tanto «negar-se» como «auto-referir-se»: o ponto de vista virtual torna-se origem de um novo tipo de movimento actual, de uma nova linguagem coreográfica.

O «desembaraçar-se de» certos movimentos clássicos pode agora equivaler à sua negação, uma vez que os movimentos actuais que substituem os antigos provêm do esvaziamento-exclusão das unidades antigas, esvaziamento-exclusão *em direcção* ao virtual em formação. A unidade de movimento virtual é o resultado, de tal modo que é a transformação do actual em virtual (dos movimentos das linguagens clássicas) que assume valor de negação (o corpo monstruoso como negação do corpo orgânico).

É assim que a unidade virtual de movimento funda as operações «metalinguísticas» complexas necessárias à posição de uma espécie de negação não-verbal, e à manutenção do movimento, durante a sua decomposição-negação, na esfera artística da dança.

Um outro aspecto da função «metalinguística» da unidade virtual manifesta-se no facto de Cunningham recorrer a múltiplas linguagens artísticas: pintura, música, instalações, objectos de toda a espécie. Põe essas linguagens em não-relação com a dança: a partir da unidade virtual, engendram-se várias séries de movimentos que, embora heterogéneos, «se afectam» uns aos outros (por exemplo, os movimentos das almofadas prateadas de Rauschenberg, em *Rainforest*). O movimento virtual garante a consistência da coexistência do heteróclito. Dele partem os movimentos dos objectos, dos sons, das emoções, das imagens, dos gestos, dos corpos, das séries de silêncio e de repouso — movimentos seriais divergentes que interagem sobre o plano de imanência.

A «metalinguagem» funda-se portanto no corpo virtual. Mas procura apoios, quer dizer actualizações, recorrendo a outras linguagens artísticas: como se o redobramento do corpo sobre si

próprio (do actual ao virtual, e do virtual ao actual) tentasse dar-se uma consistência e uma visibilidade transferindo-se para outras linguagens (como que para nelas se rever). Os movimentos reflectidos ou auto-referidos do corpo dançado são assim do mesmo tipo (auto-referidos, desprovidos de sentido e artísticos) que o dos elementos das outras linguagens utilizadas. Reciprocamente, as cores e os sons falam também dos movimentos corporais, estabelecendo-se assim uma espécie de circulação meta-infralinguística de todas as linguagens — circulação possível apenas no plano de imanência.

Há sem dúvida uma outra razão para que os artistas façam apelo a outras linguagens, quando procuram construir uma linguagem «abstracta». Kandinsky e Malévitch recorreram assim à poesia, à música, ao teatro, à ópera, tendo concebido as suas primeiras unidades picturais abstractas referindo-as a outras artes.

Porque há rarefacção do sentido quando se elimina todo o referente, há um esforço para garantir, durante o processo de criação, a manutenção das unidades auto-referidas na esfera do sentido (artístico), favorecendo coexistências e encontros (ao acaso, no caso de Cunningham) que, não sendo nem analogias nem semelhanças, nem «relações» em geral, asseguram efectivamente a consistência do sentido num mesmo plano de todas as linguagens (e, por conseguinte, no plano do movimento da dança). Assim, a unidade virtual, fundada nos movimentos do corpo virtual, faz interagir a pintura, a literatura, a música uma vez que constitui a origem de todos os movimentos de todas as séries divergentes que se desenvolvem num mesmo plano do sentido e dos gestos, dos sons e das cores.

*
* *

Podemos confirmar tudo isto através da evolução da coreografia de Cunningham. Ele próprio situa a viragem no sentido

da abstracção em 1944, por ocasião do desempenho de *Root of an Unfocus*, um solo integrado num concerto incluindo seis peças, cinco das quais inéditas, fruto da sua colaboração com John Cage: «Dato os meus começos deste concerto».

Infelizmente, não há filme do acontecimento. Dele restam raras fotografias, uma das quais[9] talvez esclareça o sentido das hesitações de Cunningham[10] que, depois de ter admitido que *Root of an Unfocus* tinha por tema o medo, diz: «Uma série de pessoas ligadas à dança moderna, entre o público, gostou [da peça] porque lhes pareceu ligada a um sentido emocional (*an emotional meaning*)... Pensavam que tinha a ver com o medo. Não tinha directamente nada a ver com o medo, no que me diz respeito. O que tinha de mais importante — e que toda a gente foi incapaz de ver — era o facto de a sua estrutura se basear no tempo, da mesma maneira que um espectáculo de rádio».

A fotografia mostra com efeito a expressão marcada por uma emoção (que pode ser de medo) no rosto do bailarino (o próprio Cunningham); e a descrição que dela fez Jean Erdman[11] contribui para fazer pensar que a coreografia foi concebida com o fim de exprimir o medo ou algum outro «sentido emocional». É portanto curioso que Cunningham evoque a sua ausência de emoção a propósito deste desempenho, insistindo no aspecto não expressivo, de movimento pelo movimento, da estrutura da peça.

Podemos concluir que se produziu uma separação entre as formas antigas (ainda tomadas pelo vocabulário expressionista) e o seu conteúdo emocional, que delas desertou: em suma, as formas expressivas continuam presentes, mas esvaziadas do seu conteúdo.

9 Reproduzida no livro do qual extraímos a maior parte das informações sobre *Root of an Unfocus*: David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Ed. Melissa Harris, Aperture, 1998, p. 31.

10 Ou que D. Vaughan lhe atribui, cf. *op. cit.*, p. 30.

11 *Op. cit.*, p. 30.

Formas vazias por um lado, movimento puro, não expressivo por outro: eis uma distância instalada que abre possibilidades novas — vai permitir ao movimento transformar-se mudando a sua motivação: absorvida, reabsorvida pelo próprio movimento que desinveste as imagens emocionais (canalizadas tradicionalmente sobretudo pela música), a força das emoções torna-se pura energia cinestésica; a negação da linguagem expressionista conserva o quadro da esfera artística (provisoriamente mantido, enquanto a energia se transforma) em formas vazias, enquanto se constituem unidades virtuais, não-visíveis, de movimento.

O desinvestimento emocional opera-se dissociando o movimento das imagens musicais. Dissociação tornada possível pela estrutura temporal da coreografia, que cria um espaço e um tempo vazios: «Este uso de uma estrutura temporal [própria dos movimentos que já não obedeciam às pulsações da música] permitia-nos trabalhar separadamente, uma vez que Cage não tinha de acompanhar a dança, a não ser em pontos estruturais, e que eu era livre de fazer variar as velocidades e as entoações das frases e dos movimentos no interior das frases sem ter de me referir a uma pulsação musical, não utilizando uma vez mais senão os pontos estruturais como meios de identificação entre nós». E ainda: «[*Root*] dividia-se em unidades de tempo, e a dança e a música chegavam juntas no começo e no fim de cada unidade, mas entre os dois eram independentes uma da outra. Era o começo da ideia de que a música e a dança podiam ser dissociadas, e a partir daí a dissociação do nosso trabalho não fez senão tornar-se maior».

Escapando ao reenvio permanente para as indicações da música, o bailarino podia doravante consagrar toda a sua atenção aos seus próprios movimentos. Apreendemos agora a operação concreta de «negação» construída por Cunningham: retira às formas expressivas o investimento energético que modifica fazendo deste movimento de desinvestimento (enquanto puro

movimento de energia não emocional) o objecto novo do investimento da energia tornada livre. Assim cria o movimento sem referente, auto-referido, «abstracto»; assim pode afirmar que o movimento dançado não extrai senão de si a sua energia.

A construção de uma nova linguagem alimenta-se da transformação da energia que provém da destruição dos «modelos interiorizados de movimento» onde se encontrava aprisionada. É portanto com todos os seus procedimentos inovadores — dissociação da música e da dança, acaso, descentramento da cena e do olhar, desmultiplicação dos movimentos, etc. — que Cunningham conseguirá criar um novo regime energético do qual irromperá todo um sistema de movimentos inéditos.

Decerto, a nova dança «pura» só se edifica pelo preço de um certo ascetismo; observar-se-á também que esta outra sublimidade que incarna traz consigo a promessa de fruições mais altas. Ao abandono das formas expressivas, das «significações emocionais» imediatas sucede uma outra linguagem estética que, por seu turno, «exprime» um mundo.

Resumamos: a) virtual, a unidade de movimento («meta--infralinguística») é o que resta como «movimento puro» quando se retiraram ao corpo as motivações emocionais, representativas e expressivas; b) esta unidade permite a constituição de um plano de movimento onde todos os movimentos do corpo, dos objectos, da música, das cores, etc. adquirem consistência, quer dizer uma lógica da coexistência; c) permite também a reorganização dos movimentos corporais sem ter de recorrer a elementos exteriores: porque os movimentos actuais do corpo do bailarino têm a sua origem no plano virtual e nas tensões que aí nascem.

O plano virtual de movimento é o plano de imanência. A sua tensão ou intensidade = 0; mas engendram-se nele as intensidades mais fortes. Nele o pensamento e o corpo dissolvem-se um no outro («o pensamento» e «o corpo» como dados empíricos); é o plano da heterogénese do movimento dançado.

Parafraseando Deleuze, a imanência que caracteriza este movimento descreve-se do seguinte modo: o que se move como corpo regressa como movimento de pensamento. Ou Cunningham: «A dança não é emoção, paixão por uma mulher, cólera contra um homem. Creio que é mais originária (*primal*) do que isso. Na sua essência, na nudez da sua energia, é uma fonte de onde a paixão ou a cólera pode nascer sob esta ou aquela forma particular, a fonte de energia de onde pode ser canalizada a energia que atravessa os diversos comportamentos emocionais. É a exposição explosiva dessa energia, quer dizer a energia levada a uma intensidade suficiente para fazer fundir o aço em alguns bailarinos, que proporciona a grande excitação. Não é o sentimento de alguma coisa, é uma chicotada no espírito e no corpo que os implica numa acção tão intensa que, durante o breve momento em causa, o espírito e o corpo formam um só»[12]. Em suma, as intensidades circulam no corpo-sem-órgãos.

Mas onde se situa este plano de imanência, por que traços o reconhecemos? É o plano virtual, invisível que funda a percepção de um *continuum* de movimentos por ocasião de uma performance. Num texto já antigo, Susanne Langer descreve longamente a percepção do movimento dançado: «A dança é o surgimento de uma presença (*an appearance*); se quiserem, uma aparição. Rompe daquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa mais. Ao olharmos uma dança, não vemos o que está fisicamente à nossa frente — pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos — aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o fim de uma dança dos *derviches*-bailadores, ou decorrendo lenta, centrada, e única no seu movimento. Um corpo humano pôs o jogo inteiro dos seus poderes misteriosos diante de nós. Mas

12 Merce Cunningham, *The Impermanent Art*, p. 80.

estes poderes, estas forças que parecem em acção na dança, não são as forças físicas dos músculos do bailarino, as quais são de facto a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber da maneira mais directa e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela». (...) «O que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objectos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal; onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos»[13].

Susanne Langer chama «imagem dinâmica» a este plano das forças virtuais. Para nós, trata-se claramente do plano de imanência.

Esta descrição tão penetrante mostra que a dança não é, como sustenta um velho cliché, uma arte do efémero. Pelo contrário, este plano virtual que «percebemos» (com os nossos olhos, mas também com todo o nosso corpo que tende a retomar os movimentos percebidos) garante a continuidade dos gestos e dos movimentos: nunca um espectador de uma performance dançada sentiu a angústia do desaparecimento das imagens no tempo; e não é a memória psicológica que retém os movimentos passados, mas o gesto presente que se insere numa continuidade mais profunda, virtual, do tempo.

É o plano de imanência que desdobra a continuidade de fundo bem como todos os movimentos que têm lugar no espaço coreográfico. O que vemos para além do, e graças ao visível não é efémero como as sequências de movimento ou os gestos-signos do bailarino. Está sempre presente, e a dança desenrola-se nessa superfície permanente, independente dos gestos e só existindo através deles, permitindo a coexistência de todos os movimentos e não se movendo (não ficando em repouso), vazia,

[13] Susanne Langer, «The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance», *in* W. Sorrell, *op. cit.*, p. 341-342.

autónoma e envolvendo signos e corpo, pensamento e movimento do bailarino e do espectador. É o plano zero de movimento que não é um repouso, mas um vazio específico de movimento.

Como se constrói o plano de imanência?

Como vimos, a concentração na gramática ou apenas nos movimentos do corpo obriga o bailarino a esvaziá-los, no sentido em que os movimentos que anteriormente eram acompanhados por emoções se acham agora desprovidos delas. Os movimentos da gramática são «vazios». O seu resultado é *um corpo de movimentos vazios*. Cada movimento é dobrado por um vazio no qual Cunningham vai poder «pôr tudo», elementos heterogéneos de toda a espécie, e que funcionam conjuntamente («afectam-se mutuamente», como ele escreve). Ora, o que significa aqui «pôr tudo», «preencher o vazio»?

Certos autores (Susan Foster, Jill Johnston) chamaram a esta operação uma «reflexão» (um pouco na esteira de Husserl e de Merleau-Ponty). Na verdade, não se trata de uma reflexão. Deixando-se impregnar pelos movimentos do corpo, a consciência do corpo abre o espaço da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos. Já não há lugar para uma consciência vazia, quer dizer para movimentos vazios.

Porque o esvaziamento dos movimentos correspondia ao esvaziamento desse pensamento que acompanhava e guiava sempre a coreografia da dança moderna e do *ballet*.

Em Cunningham, se os movimentos do corpo invadem todo o espaço da consciência e do pensamento, já não podemos dizer que os movimentos são vazios: a consciência dos movimentos transformou-se por seu turno em movimento da consciência, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo. O pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como corpo de pensamento, quer dizer tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais.

Do mesmo modo: doravante, é o movimento que desencadeia o movimento; é o movimento que orienta o movimento; é o movimento que dá o sentido ao movimento.

A operação que consiste em criar a unidade nova de movimento é idêntica à que constrói o plano de imanência da dança.

Dançar é criar a imanência graças aos movimentos: é por isso que não há sentido fora do plano, fora da acção do bailarino. Como realizar certa coreografia, como transformar certa coreografia em movimentos dançados, como fazer surgir certa emoção expressiva num movimento? Em todos os casos, é Cunningham quem tem razão: «basta simplesmente aderir-lhe e fazê-lo»[14]. Porque só o gesto dançado dá o sentido; a emoção nasce do movimento, e não o contrário.

Cunningham quer a imanência: para ele, o sentido não é transcendente ao movimento e à vida. O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido. É por isso que, como ele afirma: «de qualquer maneira, todo o movimento é por si próprio expressivo».

*
* *

Sabemos agora porquê, contrariamente a Malévitch e a Kandinsky, Cunningham nunca teve de experimentar a angústia da anulação total do movimento dançado (o «fim da dança»). Em suma, por duas razões essenciais: porque não há movimento «abstracto», e porque não há «zero de movimento», coincidindo a sua anulação com o movimento virtual.

Não há movimento abstracto porque «o esvaziamento» dos movimentos os torna *concretos*, o mais reais, o mais despojados de cargas emocionais e imaginárias possível. Sendo os mais concretos, e circulando no plano de imanência, transportam em

[14] Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, *op. cit.*, p. 50.

si próprios o sentido, as emoções e as imagens que os movimentos, graças às suas intensidades, são capazes de suscitar: porque são os movimentos do sentido e das emoções que o movimento puro desdobra no plano de imanência. Se não há «zero de movimento», é porque a unidade virtual de movimento, enquanto resíduo da operação de esvaziamento, coincide com *o resto* que, no movimento dançado de produção de signos, nunca deixa de escapar à semiotização.

Por outras palavras: há sempre a considerar o facto de, na representação ou no signo dançado, o corpo representar o mundo e de, fazendo-o, se exprimir também a si próprio. É o corpo que desempenha o corpo desempenhando o mundo. Porque entre a representação desempenhada e o referente há interferência, a dança conserva sempre um elemento que escapa à semiotização.

Este *resto* marca a inerência do gesto ao seu contexto corporal: aqui, o signo e o agente de contextualização do signo são apenas um (o corpo) ou antes, sobrepõem-se um ao outro.

É isto que explica porque é que o esvaziamento dos gestos corporais nunca pode atingir um «zero de movimento», um «zero de gesto». Se o corpo pode negar o mundo e a representação de si sem se autodestruir, é porque na sua auto-representação alguma coisa lhe escapa.

Alguma coisa que resiste aquém da representação. Quando uma reverência representa o corpo com o corpo, o corpo representante não coincide totalmente com o corpo representado (figurado). Alguma coisa se retém aquém da imagem actualizada do corpo: alguma coisa que não é da ordem apenas dos movimentos actuais, mas também dos movimentos virtuais, que não é representado nem representável uma vez que se situa na zona cega da interferência.

Aquilo que se retém desencadeia também a imagem expressiva ou mimética. É o corpo virtual.

A unidade virtual alimenta-se neste resto de movimento irrepresentável e sempre presente. Tal é o que garante a «reflexão»

ou antes, a operação «meta-infralinguística» do corpo que conserva o movimento «puro», ao passo que os movimentos dotados de sentido e expressivos são esvaziados.

Tal é por fim o que supõe que a interferência do signo e do contexto, da consciência e do corpo, prepara a construção de um plano de imanência ou de consistência dos movimentos. É a inerência do agente da construção (o corpo dançante) à matéria do plano (o movimento) que faz com que, mais do que todas as outras artes, a dança se dê à partida, na própria acção de dançar, o seu plano de imanência. Dançar é fluir na imanência.

2

O corpo paradoxal

Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.

O que pouco difere do que se passa no teatro ou noutros palcos. O actor transforma também o espaço da cena; o desportista prolonga o espaço que rodeia a sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa relações de conivência tão íntimas como as que tem com o seu corpo. Do mesmo modo, o atirador de tiro ao arco e o seu alvo *zen* são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos *espaço do corpo*.

Espaço a vários títulos paradoxal: diferente do espaço objectivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do actor não é espaço objectivo? E todavia, é investida de afectos e de forças novas, os objectos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos actores, etc.

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o

espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo.

Podemos fazer a experiência seguinte: completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contacto sobre toda a nossa pele. A água criou um espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira. Podemos já extrair daqui duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado, por comparação com o tacto habitual da pele.

O espaço do corpo não é apenas produzido pelos desportistas ou os artistas que utilizam o seu corpo. É uma realidade muito geral, presente por toda a parte, que nasce a partir do momento em que há investimento afectivo do corpo.

Aparenta-se ao «território» dos etólogos. De facto, é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo — virtual, mas pronto a actualizar-se e a deixar que gestos nele se actualizem. Consideremos o simples facto de conduzir um automóvel: se podemos passar entre dois muros sem os tocar, ou virar à esquerda sem roçar o passeio, é porque o nosso corpo desposa o espaço e os contornos do carro. É assim que calculamos as distâncias como se elas se referissem ao nosso corpo (na parte da frente do carro, é o meu corpo que corre o risco de tocar no passeio).

De um modo geral, qualquer ferramenta e a sua manipulação precisa supoem o espaço do corpo[1].

[1] Ironia do destino da tecnologia: o universo tecnológico não só se funda nessa propriedade paradoxal ou «mágica» que o corpo tem de segregar um espaço próprio, mas também encontra aí o seu limite – porque aquilo precisamente que o espaço do corpo permite, o conhecimento *imediato* do espaço sem necessidade de recurso ao cálculo, representa um limite talvez absoluto da inteligência artificial. Cf. Hubert Dreyfus, *What Computers Still Can't Do, a Critic of Artificial Reason*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets.

O bailarino apresenta o traço particular de parecer não ter necessidade de objecto algum, de corpo algum para forjar o seu espaço próprio. Todos os bailarinos, coreógrafos, pensadores que se referiram ao espaço do corpo, descreveram-no sempre como emanando de um corpo só que ele rodeia e autonomiza.

Rudolf von Laban concebeu um espaço do corpo em forma de icosaedro, ou seja um poliedro invisível com vinte faces, cujas intersecções marcam as direcções possíveis dos movimentos do bailarino que se mantém no centro. As intersecções de três faces definem os pontos energéticos do espaço. As direcções espaciais são figuradas por planos, e os núcleos de energia por pontos: a dança produz um espaço do corpo que implica forças e se alimenta de tensões. O icosaedro de von Laban encerra o bailarino num volume que este último transporta de um ponto para outro do espaço; ao mesmo tempo, o movimento irrompe no icosaedro, transforma-o e conserva-o através das suas mutações.

Outros concebem o espaço do corpo em forma de ovo ou de esfera. Todos o descrevem como uma experiência vivida do bailarino que se sente evoluir dentro de uma espécie de invólucro que *suporta* o movimento.

Podemos atribuir duas funções, pelo menos, ao espaço do corpo: a) aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com o menos de viscosidade possível; b) tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino.

De facto, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direcção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objectivo proporcionando-lhe uma textura próxima da do espaço interno. O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objecto *num* espaço exterior, mas desdobra doravante os seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural).

Uma imagem ajudar-nos-á a apreender esta espécie de corporeização do espaço de onde surge o espaço do corpo. Podemos ver o corpo como um receptáculo do movimento: nas danças de possessão, na tarantela, nas «danças de S. Vito», etc., o próprio corpo se torna a cena ou o espaço da dança, como se alguém — um outro corpo — dançasse no interior do possesso. O corpo do bailarino desdobra-se no corpo-agente que dança e no corpo-espaço onde se dança ou antes, que o movimento atravessa e ocupa. Para que a dança — e já não a possessão — comece, é necessário que já não haja espaço interior disponível para o movimento; é necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento *visto* de fora coincida com o movimento vivido ou visto do interior. É, com efeito, o que acontece no transe dançado, onde nenhum espaço é deixado livre fora da consciência do corpo.

Por outras palavras, o movimento da possessão *visa* dançar. Mas depara com uma resistência ou uma viscosidade interna que se manifesta em movimentos desordenados, como se só a transferência *plena* da desordem interior para a superfície do corpo e dos gestos pudesse canalizar a energia para uma fluência sem entraves. Ora, só um espaço exterior sem viscosidade permite uma tal transferência. Um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só.

Tudo isto mostra que o movimento dançado se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança. Os músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia; o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior.

A aprendizagem da técnica do bailado clássico mostra-o claramente: diante do espelho, o aluno aprende a fazer corresponder certa posição dos membros a certa tensão cinestésica, cons-

truindo assim um mapa interior dos movimentos que lhe permitirá evoluir de modo preciso sem ter já de recorrer a uma imagem exterior do seu corpo. Mas o que é um mapa energético dos movimentos senão um dispositivo que torna interior o espaço exterior, e reciprocamente?

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. O espaço do corpo, como espaço exterior, satisfaz esta exigência. O corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objectivo estranho, com os seus objectos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. No espaço do corpo, este cria os seus referentes aos quais as direcções exteriores devem submeter-se (assim o icosaedro de von Laban comporta também vectores).

Uma outra função parece ligada ao espaço do corpo: este assegura a posição narcísica do bailarino multiplicando as imagens virtuais do seu corpo. Porque é que se considera sempre o corpo do bailarino como essencialmente narcísico? Comparemo-lo com o corpo do actor de teatro: ambos intensificam o narcisismo comum que acompanha a exposição de todo o corpo no espaço. Como Merleau-Ponty[2] descreveu bem, um corpo que vê entra num campo de visão que lhe reenvia sempre a sua imagem em espelho: ver é ser visto. O corpo transporta consigo esta reversibilidade do vidente e do visível, quer haja efectivamente ou não um outro corpo no campo visual. Por isso Merleau-Ponty falava de um «narcisismo de visão».

Porque a cena se constitui como objecto próprio do olhar, os corpos aumentam nela a sua potência narcísica. Encontram-se nela naturalmente para se exibirem. Mas enquanto o narcisismo do actor se reparte por outros elementos além do corpo (o jogo

2 Sobretudo em *Le Visible et l'Invisible* e nas *Notes de Travail*.

da voz e da palavra), no bailarino concentra-se por inteiro na presença corporal. Queira-o ou não o bailarino, o movimento do corpo sem outro fim que não seja mostrá-lo, transporta consigo um poderoso factor de narcisização.

Ora, o narcisismo do bailarino não convoca apenas o olhar. É verdade que se «vê» dançar, mas também que se «ouve» e, mais profundamente, que se «sente» dançar (porque «se toca» ou porque «experimenta» o movimento: a reflexividade do corpo é geral). Não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante; mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que marcam outros tantos *pontos de contemplação* a partir dos quais o corpo se percebe.

O bailarino sente-se dançar. Não se vê como vê um objecto deslocar-se no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo (esse mesmo movimento visto do exterior pelos espectadores) de imagens virtuais que forma segundo o mapa que para si fez da sua coreografia. Trata-se de coisa diferente de um reenvio em espelho, porque a imagem virtual nunca se constrói em si própria (os gestos visíveis, sim, são a sua actualização). O bailarino vê-se dançar «como num sonho»: opõe-se assim a imagem do seu corpo à da realidade. O movimento dançado recolhe o corpo sobre si, por um lado; e por outro lado, projecta as suas múltiplas imagens em pontos de contemplação narcísica, pontos necessariamente fora do corpo próprio, mas que se encontram no espaço. Em que espaço, uma vez que não pode ser o espaço objectivo, e também não o espaço interior? É o espaço do corpo que fornece os pontos exteriores-interiores de contemplação. Com efeito, a relação narcísica do bailarino com o seu corpo implica uma conivência que o espaço objectivo, neutro e homogéneo, não pode fornecer; e supõe uma distância — de contemplação — que o espaço interior recusa. Só o espaço do corpo, com o seu exterior intensivo, satisfaz as duas exigências.

O bailarino contempla as imagens virtuais do seu corpo a partir dos múltiplos pontos de vista do espaço do corpo. Parado-

xalmente, a posição narcísica do bailarino não exige um «eu», mas um outro corpo (pelo menos) que se desprende do corpo visível e dança com ele. Graças ao espaço do corpo, o bailarino, enquanto dança cria *duplos* ou *múltiplos* virtuais do seu corpo que garantem um ponto de vista estável sobre o movimento (para Mary Wigman, dançar é produzir um duplo com o qual o bailarino dialoga).

Conivência e distância do corpo actual em relação aos corpos virtuais são assim acompanhadas por uma contemplação do movimento que ao mesmo tempo o desposa e se afasta dele para adquirir uma perspectiva consistente no interior do próprio movimento.

Dançar é produzir duplos dançantes. É sem dúvida o que explica a existência dos duos (ou, de um modo geral, de uma série de *n* bailarinos que fazem movimentos idênticos ou complementares). O par actual realiza o duplo virtual do bailarino; é muito naturalmente que ocupa esse lugar ao seu lado: revê-se no outro, ajusta por ele os gestos, os ritmos, aumenta o mesmo impulso, contempla-se a si a partir dele.

Será necessário sobretudo não identificar a produção dos duplos pelo movimento dançado com um fenómeno de mimetismo. Os pares de um duo não entram em relação mimética especular, não «copiam» do outro formas ou gestos; mas entram ambos no mesmo ritmo, nele marcando as suas diferenças. Ritmo que os ultrapassa, uma vez que a diferença entrevista no outro reflui e ressoa sobre o movimento do primeiro, e reciprocamente: assim se forma um plano de movimento que transborda os movimentos individuais de cada um e age como um núcleo de estimulação para os dois. Os quais actualizam outros corpos virtuais, e assim sucessivamente. Um duo é um dispositivo de construção de multiplicidades de corpos dançantes.

O movimento do par procura entrar no ritmo ou na forma da energia — de facto, o par torna-se o outro, torna-se a sua energia dançante. De onde a constituição de séries, como se a mes-

ma energia se propagasse de um corpo para outro, atravessando o processo inteiro deste devir todos os corpos comprometidos na série. A dança tem a vocação de formar grupos ou séries.

Neste sentido, um duo ou uma série indefinida de corpos faz mais que dançar a produção serial de corpos virtuais — duplos todos eles, uma vez que o corpo virtual original iniciou um devir-duplo, que se acrescenta à multiplicidade dos duplos. (Foi o que compreendeu muito bem Anne Théresa de Keersmaecker em *Rosas Tanz Rosas*, por exemplo).

Também a dança é uma arte de construção de *séries*. (A análise coreográfica teria muitas vezes interesse em adoptar este ponto de vista de método). O movimento dançado cria muito naturalmente o espaço dos duplos e das multiplicidades dos corpos, e dos movimentos corporais. Um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão.

Vários outros aspectos paradoxais do espaço do corpo manifestam-se claramente nos movimentos do bailarino: a ausência de limites internos enquanto, visto do exterior, é um espaço finito; o facto de a sua dimensão primeira ser a profundidade, uma profundidade topológica, não-perspectivista, de tal modo que misturando-se com o espaço objectivo, é susceptível de se dilatar, de se encolher, de se torcer, de se dispersar, de se abrir em folheados ou de se reunir num ponto único.

O primeiro aspecto impressiona desde o início o espectador que olha o bailarino em cena (e sofre ao mesmo tempo um processo de devir-bailarino): todo o movimento do corpo ou saído do corpo transporta-o sem entraves através do espaço; nenhum obstáculo material, objecto ou parede, impede o seu trajecto que não termina em ponto real algum do espaço. Nenhum movimento acaba num lugar preciso da cena objectiva, como os limites do corpo do bailarino nunca proíbem os seus gestos de se prolongarem para além da pele. Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar.

Lembremos que este último não resulta senão da projecção-secreção do espaço interior sobre o exterior. O corpo, já o vimos, torna-se também ele espaço. Os movimentos do espaço do corpo não se detêm portanto na fronteira do corpo próprio, mas implicam-no por inteiro: se o espaço do corpo se dilatar, por exemplo, a dilatação atingirá o corpo e o seu interior.

A dimensão da profundidade distingue radicalmente o espaço do corpo do espaço objectivo. Porque não se trata de uma profundidade mensurável, como um comprimento que se movesse 90° para medir a distância que separa o observador do horizonte. O que é próprio desta profundidade[3] é ligar-se ao lugar, dizendo-se então topológica: é uma certa ligação do corpo com o lugar que escava nele a sua profundidade. O espaço do corpo é esse *meio espacial* que cria a profundidade dos lugares. Se certo local da cena se torna de súbito ilimitado, se o alto em cuja direcção Nijinski se projecta adquire uma dimensão infinita, é porque a profundidade aí nasceu.

A profundidade constitui a dimensão primordial do espaço do bailarino. Permite-lhe moldar o espaço, alargá-lo ou restringi-lo, fazê-lo tomar as formas mais paradoxais. É até mesmo a partir da profundidade que se podem criar coreografias sem profundidade, com corpos-marionetas. Em suma, é porque o espaço do corpo do bailarino está crivado de vacúolos virtuais que aquele pode fazer dele uma matéria eminentemente plástica.

Assim se formam essas unidades de espaço-tempo que caracterizam o movimento do bailarino. Não evoluindo no espaço comum, o seu tempo transforma o tempo objectivo dos relógios.

Não se trata, como no teatro, do surgimento de um acontecimento representado e cujo tempo próprio irradia sobre os comportamentos dos actores. O acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstracta, refere-se às transformações de regime do escoamento da energia. Porque esta trans-

[3] A que Deleuze chama *spatium*, em *Différence et Répétition*.

formação de energia marca a passagem para um outro nível de sentido. O acontecimento é real, corporal, modificando a própria duração dos gestos do bailarino. Um salto, uma figura podem não constituir um acontecimento, se vierem na continuidade de um mesmo regime de energia; em contrapartida, um gesto tão simples como virar a cabeça ou levantar um cotovelo pode testemunhar a irrupção de acontecimentos decisivos na marcha da coreografia. A dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento.

A toda a transformação de regime energético corresponde uma modificação do espaço do corpo. Ora, esta modificação consiste sempre em certas formas de contracção ou de dobragem, de dilatação ou de distensão do espaço, tornadas possíveis pela profundidade. São, por assim dizer, dilatações e dobragens *no mesmo lugar*, e não numa extensão objectiva. Por exemplo, só o desdobrar do espaço graças à profundidade pode fazer com que o bailarino adquira uma «lentidão eterna» ao executar o movimento: a (mesma) distância tornou-se demasiado grande, ele não tem de a atravessar à pressa, sob a pressão de uma força exterior. Sabemos que Nijinski sobrearticulava os movimentos, desmultiplicando as distâncias por decomposição microscópica do movimento. Dilatava assim o espaço do corpo: dava a impressão de ter todo o tempo, deslocando-se no espaço com a desenvoltura soberana de alguém que criava (desdobrava) o espaço ao mover-se.

Com técnicas diferentes, o mesmo acontece com qualquer grande bailarino. Na realidade, não há um espaço do corpo fixo e autónomo. Este varia segundo as velocidades do seu próprio desdobrar-se, de tal modo que depende do tempo que o movimento leva a abri-lo; tempo que, por seu turno, depende da textura — mais ou menos densa, mais ou menos viscosa — do espaço do corpo que nasce da energia. A energia cria unidades de espaço-tempo. O bailarino não atravessa o espaço do corpo como atravessaria uma distância objectiva, num tempo cronológi-

co dado. Produz ao dançar unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como: «uma lentidão dilatada» ou «o alargamento brusco do espaço» que descrevem certos gestos do bailarino.

*
* *

Para compreendermos como a dança transforma o corpo, precisaríamos de ter uma ideia precisa desse corpo do qual se fala sempre como se constituísse uma evidência inquestionável. Ora, a partir do momento em que o questionamos, ele torna-se quase inapreensível: encontramo-nos à partida perante múltiplos pontos de vista tão pertinentes uns como os outros, embora diferentes e muitas vezes inarticuláveis.

Há o corpo da Anatomia e da Fisiologia ocidentais, composto de sistemas de órgãos e de funções mais ou menos independentes — imagem de um corpo em vias de mudar com as contribuições da microbiologia, das neurociências e das técnicas avançadas de sondagem do interior. Há o corpo oriental, múltiplo, do ioga e a medicina chinesa, que releva de outras cartografias de órgãos dependentes de uma fisiologia energética. Estes sistemas de saberes referem-se sobretudo ao interior do corpo.

Nos diversos corpos das terapias «psi» ou das terapias corporais, o interior e os órgãos são reduzidos a representações que assumem valores e significações simbólicas em estruturas de signos (como na psicanálise), ou que são compreendidos em sistemas complexos que combinam as posições relacionais e comportamentais com as cargas significantes.

Raras são as tentativas de articulação do ponto de vista médico (ocidental) com o ponto de vista da análise simbólica — citemos o caso da psicossomática, cuja inteligibilidade continua a ser precária.

A fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo. Não se trata de uma perspectiva terapêutica (embora tenha dado origem a toda uma escola psiquiátrica), mas do estudo do papel do corpo próprio na constituição do sentido. A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma o corpo sensível, a Carne de Husserl, de Merleau-Ponty e de Erwin Strauss. A descrição do corpo em situação prima sobre qualquer outra consideração de sentido ou de função. Podemos medir a importância que uma tal imagem do corpo pôde ter para os coreógrafos e a teoria da dança (nomeadamente depois da Segunda Guerra Mundial, nos Estados-Unidos), através de autores como Susanne Langer.

No entanto, o corpo fenomenológico (o de Husserl, não tanto o de Susanne Langer) não compreendia dois elementos essenciais do próprio vivido dos bailarinos: aquilo a que estes últimos chamam «a energia», e o espaço-tempo do corpo[4].

Consideramos aqui o corpo já não como um «fenómeno», um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objectivo, mas como um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e

[4] Estas críticas aplicar-se-iam também à abordagem semiótica – com a excepção, talvez, das análises tão finas de uma autora que dela se reclama, Susan Foster, cf. Susan Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Univ. of California Press, Berkeley, L. A., Londres, 1986.

pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal.*

Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de devir espaço, quer dizer de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advêm texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço, portanto).

É falso dizer que «transportamos o nosso corpo» como um peso que arrastamos sempre connosco. O peso do corpo constitui um outro paradoxo: se exige um esforço para o fazermos mexer-se, é também ele que nos transporta sem esforço através do espaço.

Como no-lo mostram essas Mulheres de Picasso correndo pela praia, com pernas e braços que se alongam como o próprio espaço que a corrida, o horizonte, o mar e o vento induzem, a textura do corpo é espacial; e reciprocamente, a textura do espaço é corporal.

Este corpo paradoxal abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos. Capacidade que se prende menos com a existência dos orifícios que o marcam de forma visível do que com a natureza da pele. Porque é mais por toda a superfície da pele que através da boca, do ânus ou da vagina que o corpo se abre ao exterior. Esses orifícios estão ao serviço de funções orgânicas de trocas entre o interior e o exterior. Mas raramente operam a abertura global do espaço interno (excepto no prazer sexual e na fala).

A «abertura» do corpo não é nem uma metonímia nem uma metáfora. Trata-se realmente do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo.

Mas porque se quer abrir o corpo e projectá-lo para fora.? Sabemo-lo: para construir o espaço do corpo e, no limite, para formar o plano de imanência da dança, enquanto última transformação desse espaço. Porquê querer a imanência? Para alcançar as intensidades mais altas, essas a que Cunningham chama «de fusão». Mas enfim, porquê querer dançar?

Assim que tentamos responder, somos imediatamente remetidos para o desejo, para a própria natureza do desejo.

O que se prende com uma só palavra: agenciar.

Palavra de Deleuze e Guattari que nos parece ser a mais apta para exprimir o que do desejo se implica no desejo de dançar.

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de *agenciar* abre-se sempre em direcção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogéneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contacto, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações — tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos.

O desejo é portanto infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar o seu fluxo.

O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o.

Se o agenciamento abre o desejo e o aumenta, é porque se tornou *matéria de desejo*, não seu objecto, mas sua textura própria, participando da sua força, da sua intensidade, do seu «impulso vital» para falarmos como Bergson. Por outras palavras, o desejo não é só desejo de agenciamento, é agenciamento, transforma aquilo que «produz» ou «constrói» em si próprio. Se o desejo de um pintor consiste em agenciar certas cores de certa maneira, a força do quadro que daí resulta é desejo. As cores e os espaços agenciados desejam.

Seja qual for o tipo de agenciamento, o desejo procura fluir através dele. Nos movimentos do pensamento como no fazer do artista ou na elaboração da fala, desejar é agenciar para fluir, agenciar para que a potência de desejo próprio aumente. Por isso o desejo reconduz a si próprio, transforma, metaboliza todos os elementos que toca, atravessa ou devora. Para o desejo tudo deve devir desejo.

Ora, o que é um gesto dançado senão um agenciamento particular do corpo? Todo o gesto é, por si, um agenciamento; mas em geral agencia o corpo a um objecto ou a outros corpos. Dizer «até à vista» oscilando o braço da esquerda para a direita é reconectar um corpo com um outro em iminência de ruptura de contacto. O gesto dançado articula a postura anterior do corpo com a nova posição, sem a ajuda (eventualmente) de um objecto ou de um outro corpo. O resultado é uma via de passagem da energia e do movimento que, longe de os entravar, aumentará a sua fluência e intensidade.

Que agenciam portanto os gestos da dança? Podemos dizer: agenciam gestos com outros gestos; ou um corpo actual com os corpos virtuais que actualizam; ou ainda, movimento com outros movimentos. Em todos os casos, a gestualidade dançada experimenta o movimento (os seus circuitos, a sua qualidade, a sua força) a fim de obter as melhores condições para que ele execute uma coreografia. Neste sentido, dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. Ora, este trabalho consiste precisamente em agenciar. Dançar é portanto agenciar os agenciamentos do corpo.

Enquanto máquina articulada e fluídica o corpo é feito para se conectar com os objectos e com os outros corpos. A dança opera uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados. A dança não só põe o corpo em movimento agenciando os seus membros (que normalmente se articulam segundo funções), mas encadeia esse movi-

mento sobre o puro movimento vital que se acoita no corpo. Desenterra-o, fá-lo jorrar e desperta outras potências de movimento. Agencia o movimento «trivial» com esse movimento vital, descobrindo novas possibilidades de agenciamentos de gestos corporais. A fim de procurar uma forma, a sua matéria — o movimento — procura anteriormente um agenciamento. Trabalha no sentido de agenciar não membros, partes do corpo, órgãos, mas precisamente o que os agencia, como certo agenciamento das pernas e dos braços se agencia com certo agenciamento da cabeça ou do torso. E assim sucessivamente: como este agenciamento de agenciamentos se combina com certo movimento de queda; e como este agenciamento de agenciamentos de agenciamentos... A dança é uma máquina abstracta de agenciamentos que se expõem e se recobrem sem fim; quer sempre agenciar agenciamentos, e não órgãos com outros órgãos.

É assim que o mapa dos movimentos que o bailarino constrói incide sobre a energia e não sobre movimentos concretos: a modulação mais abstracta e mais fina da energia basta para actualizar os movimentos corporais mais concretos. A energia é o que agencia agenciamentos. A carta energética compõe o traçado mais abstracto possível dos movimentos.

É neste sentido que podemos falar do corpo como um todo. Não um todo como um organismo onde uma função global se encontraria em cada parte, mas no sentido em que o corpo-todo constitui o mapa do agenciamento de todos os agenciamentos possíveis. Produz naturalmente um corpo-sem-órgãos, um plano de imanência.

É por isso que a dança realiza da maneira mais pura a vocação de agenciar do desejo. O que explica sem dúvida a sua presença tão poderosa, mas muitas vezes deserotizada, na maior parte das danças reais. A dessexualização dos corpos acompanha o desenvolvimento do movimento de agenciamento, quer dizer muito simplesmente do movimento dançado como movimento do desejo. Se a dança deserotiza os corpos, é porque o

movimento dançado se tornou desejo (desejo de dançar, desejo de desejo, desejo de agenciar). Quando o erotismo irrompe e possui os corpos (nomeadamente nas danças populares), é porque o movimento de agenciamento de agenciamentos foi ele próprio tomado num agenciamento concreto erótico. Então tudo se inverte: é o movimento dos gestos concretos que mantém o *continuum* do agenciamento abstracto, enquanto toda a coreografia se impregna de erotismo, como uma vaga ou uma atmosfera.

Estas três realidades: a) o desejo deseja agenciar; b) o desejo deseja a imanência; c) o desejo deseja fluir, exigem um espaço, um território para que o desejo possa desejar. Desejar é já começar a construir esse espaço ou plano onde ele flui e desdobra a sua potência. Um espaço de onde as obstruções, as máquinas de romper os fluxos, de os cortar, de os vampirizar sejam varridas — pela própria intensidade do fluxo.

Este plano, como já sabemos, é o plano de imanência ou «corpo-sem-órgãos». Porquê esta expressão de um corpo que não tem órgãos? Porque compõe esse corpo um plano de imanência[5]?

Digamos, simplesmente, que o corpo habitual, o corpo-organismo é formado de órgãos que impedem a livre circulação da energia. A energia é investida e fixada nos sistemas de órgãos do organismo (assim se constroem esses «modelos sensorio-motores interiorizados» de que Cunningham fala, que representam sempre um obstáculo à inovação). Desembaraçar-se deles, constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista e, em particular, do bailarino.

[5] Sabe-se que Deleuze foi buscar esta expressão de «corpo sem órgãos» (ou «c-s-o», ou «CsO») ao poema de Artaud, «Para Acabar com o Juízo de Deus». A expressão aparece pela primeira vez em Deleuze em *Logique du sens*, sem a significação plena que adquirirá em *L'Anti-Oedipe* e, sobretudo, em *Mille Plateaux*, onde designa o plano de imanência.

Como construir este corpo-sem-órgãos, o plano de imanência do desejo; aqui, o plano de movimento imanente do bailarino[6]?

Tomemos como exemplo um ritual terapêutico primitivo, como o que descreve o etnólogo Andràs Zempléni entre os Wolof do Senegal[7]. Em múltiplos povos, as danças terapêuticas visam a cura através do transe. Entre os Wolof, o transe é obtido também pela dança e outros procedimentos; e só sobrevém por meio da desestruturação do corpo-organismo.

Eis como os Wolof procedem: tiram-se as vísceras do corpo do animal sacrificado e cobre-se com elas o corpo da doente. Por exemplo, depois de um banho de sangue do animal sacrificado (um boi ou uma cabra), esvaziam-se os intestinos do seu conteúdo; depois os intestinos «são cortados, e a seguir *ligados*, pedaço a pedaço, sobre o corpo da doente: no seu pulso esquerdo e no seu tornozelo direito (ou inversamente); nas suas ancas à maneira de um cinto; no peito e nas costas, como um *soutien* cruzado e atado por baixo dos seios. Enfim, uma parte da pansa do animal, esvaziada do quimo e *virada do avesso*, é fixada nos cabelos como uma pequena boina. Manta de sangue coagulado, a doente conservará estes adornos de vísceras e esta coifa de pansa até ao banho ritual que tomará no dia seguinte na água lustral dos seus novos altares»[8]. Sublinhemos que todo este processo — extremamente complexo — se desenrola durante o transe da paciente, sob as intensidades mais fortes que pode suportar (com frequência desmaia).

6 Em *Mille Plateaux*, há um capítulo inteiro consagrado ao tema: «Como fazer para si próprio um CsO?». No entanto, depois da leitura dessas páginas tão densas, permanece o mistério a propósito de «aquilo que se deveria fazer» para esquivar os estratos e construir um corpo pleno (p. 199). É que continuamos a não ver que transformações se devem fazer sofrer ao corpo para que este se torne um plano de imanência. Gostaríamos, aqui, de mostrar, ainda que de um modo geral, como procede o bailarino.

7 V. A. Zempléni, «Possession et Sacrifice», in *Le Temps de la Réflexion*, V, Paris, 1984, pp. 325-352.

8 *Idem*, p. 332. Os itálicos são de A. Zempléni.

Esta operação ritual que consiste no arrancamento dos órgãos ao organismo e no esvaziamento do espaço interno tem vários objectivos: extraindo os órgãos e dispersando-os no exterior destrói-se a organização do organismo; e desse modo, *libertam-se os afectos investidos e fixados nos órgãos* dispostos segundo estruturas e estratos precisos e estáveis. (Tudo isto supõe, evidentemente, uma «identificação» com o animal — melhor seria chamarmos um «devir-animal» — bem marcada, explicitamente, por meio dos cânticos e dos gestos rituais).

Em segundo lugar, cria-se um espaço interior «paradoxal». Que está e não está no espaço. Sendo vazio, e sendo da ordem do *corporal não corporado*, o espaço interior compõe-se de «matéria intersticial», quer dizer de matéria do devir por excelência. Neste sentido, essa matéria vai permitir: a) ao corpo inteiro tornar-se superfície (pele), uma vez que o interior já não separa em espessura (vísceras) os diferentes planos do corpo que se opõem (as costas e a frente, a parte traseira e a dianteira); b) ao exterior, atrair a si todo o movimento do interior, em particular o movimento dos afectos. A matéria intersticial não tem espessura, tornou-se pura matéria transformável em energia de superfície. É uma matéria de devir, é a matéria do devir.

Como insiste Deleuze, tudo, no CsO é uma questão de matéria[9]. Construir o CsO consiste em determinar a matéria, a que convém ao corpo que se quer edificar: um corpo de sensações picturais, um corpo de dor no masoquista, um corpo de afectos amorosos no amor cortês, um corpo de pensamento no filósofo, um corpo de saúde no doente, um corpo de movimento no bailarino. Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada.

Apercebemo-nos da natureza intersticial do espaço interior notando que ele não é um vivido da consciência. É vazio (corpo vazio, flutuante), mas possui agora o poder de atrair a si todas as espécies de «matérias», e de as transformar em intensi-

9 Cf. *Mille Plateaux*, pp 189-190.

dades particulares (intensidades de pensamento, de cores, etc.).

Porque é que o espaço interior atrai a si todas as espécies de matérias? Porque é que se torna objecto de operações (por exemplo de «reversão» para o exterior, ou de «virar do avesso» como uma luva, entre os Wolof), para formar um «corpo de pensamento» ou CsO de sensações, ou um plano de movimento?

Porque o espaço interior compõe uma interface com a pele. Deixando de ser um conteúdo, tornado vazio, tende a confundir-se com o continente (a pele). Estabelece uma conexão íntima com a pele, tornando-se como uma espécie de *parede atmosférica* interior da pele. Nesta máquina espaço interno-pele, a atmosfera constitui a textura própria da matéria que será a do CsO.

Lembremos que a pele não é uma película superficial, mas que tem uma espessura, prolonga-se *indefinidamente* no interior do corpo: é por isso que a sensação do tacto se localiza a alguns milímetros no interior da pele, e não à sua superfície. É isso que permite a formação da máquina espaço interior (ou matéria atmosférica) — pele. Máquina interface entre um interior orgânico que tende a desaparecer e um exterior que tende a ocupá-la inteiramente.

Este espaço deixa agora correr os afectos libertados; e qualquer outra matéria que atraia a si — pensamento, emoção, madeira, mineral, ser sobrenatural, antepassado (que penetra na doente Wolof) — tende a fluir nele à maneira como a energia flui no corpo do bailarino. Podemos assim falar de um corpo de emoções ou de um corpo de intensidades.

Fluir como a energia no corpo do bailarino: isto indica antes do mais um privilégio do «corpo (ou do plano) de movimento» do bailarino, como se a máquina espaço interior-pele do bailarino compusesse uma superfície em que todos os movimentos pudessem transformar-se em movimentos dançados; como se o

movimento do bailarino pudesse atrair a si todos os outros movimentos do corpo à medida que se esvazia e perde os seus órgãos; enfim, isto significaria que não há articulação, mas circulação fluente de intensidades sobre uma matéria dada, deslizar de fluxos de energia uns sobre os outros, «multiplicidades de fusão» como escreve Deleuze em *Mille Plateaux*.

Duas condições são necessárias para que o corpo onde fluem intensidades se forme: a) que o espaço interior, esvaziado, se *reverta* sobre a pele, constituindo então a matéria do CsO; b) que a pele, impregnada do espaço interior, se torne a matéria-corpo do corpo pleno (espaço do corpo incluído).

Notemos que estas duas condições implicam a imanência. Já não há separação corpo/espírito ou espírito/matéria, já nenhuma transcendência vem perturbar os movimentos das intensidades. Na paciente do ritual terapêutico, o transe assegura a imanência: o pensamento, as visões dos antepassados, são agidas pelo corpo que dança, dançam nesse corpo que doravante habitam.

Consideremos de mais perto o processo de formação do CsO.

O corpo é esvaziado dos seus órgãos. O seu arrancamento deixou uma nuvem flutuante de afectos, uma névoa de sensações num espaço atmosférico. Este meio é antes de mais afectivo. É percorrido por dinamismos caóticos sem ponto de ancoragem. A reversão do meio sobre a pele implica a transformação desta última; porque o afecto atrai a ele matérias que se confundem com a pele, por um lado, e, por outro lado, a pele torna-se matéria de devir.

A reversão implica, como vimos, a atracção que a pele provoca sobre os afectos que povoam o espaço interior esvaziado. A pele atrai-os e impregna-se deles. Atrai-os do interior, porque ela própria deixou de ser o mapa do organismo dissolvido. Ela própria está em mutação, muda de natureza, crispa-se, dilata-se: procura tornar-se um novo mapa para novas intensidades. Deixa-se penetrar do interior e do exterior (o que é nítido no ritual Wolof), torna-se uma interface extremamente porosa, diá-

fana, deixando passar toda a espécie de trocas, confundindo o dentro e o fora. A pele deixa de delimitar o corpo próprio, estende-se para além dele no espaço exterior: é o espaço do corpo.

A reversão do interior no exterior equivale portanto ao desaparecimento progressivo do interior. Tudo se passa doravante na horizontal: o devir da matéria-corpo-pele transformá-la-á em CsO onde circulará o afecto intensivo.

Como consegue o bailarino esta reversão? Criando um dispositivo muito particular, graças ao movimento dançado: o seu corpo torna-se uma espécie de banda ou anel de Möbius. Banda de Möbius que se forma à medida que absorve (máquina espaço interior-pele) as forças de afecto do interior e as faz circular à superfície. A reversão que constrói o CsO do bailarino, o seu plano de imanência de movimento é realizado por esse dispositivo que transforma o seu corpo num anel de Möbius movente formando-se e desfazendo-se incessantemente — absorvendo e dissolvendo sem parar o interior que faz subir à superfície única, sem avesso.

Que o bailarino, através do seu movimento, transforme o seu corpo numa superfície de Möbius decorre naturalmente da própria constituição do corpo: recoberto de uma pele única, simula nas costas um quase-avesso da frente — oposição que o movimento de rotação abole imediatamente forjando uma única superfície «frontal», se assim se pode dizer.

O avesso da pele seria precisamente constituído por esta parede interior invisível — o «dentro» do fora, cuja existência os orifícios maiores (em particular o ânus e a vagina) testemunhariam constantemente. Ora, o movimento dançado fecha precisamente os seus orifícios: a energia que flui sobre o corpo único exige um *continuum* que nenhum órgão vem cortar.

Em suma, o CsO constrói-se porque o movimento dançado: 1) esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo; libertando os afectos e *dirigindo o seu movimento para a*

periferia do corpo, para a pele[10]; 2) cria uma superfície contínua de espaço-pele, impedindo que os orifícios induzam movimentos em direcção ao interior do corpo. Pelo contrário, a respiração torna-se quase dérmica, os sons fazem vibrar a pele, a visão é toda em superfície. Se a bailarina do *ballet* apagava todo o traço dos seus órgãos genitais, a nudez contemporânea não faz paradoxalmente mais que sublinhar a continuidade da superfície única da pele, não deixando por igual os órgãos do interior manifestarem-se ou tornarem-se visíveis; 3) constrói, graças ao movimento, um corpo tipo anel de Möbius: pura superfície sem profundidade, sem espessura, sem avesso, corpo-sem-órgãos que liberta as intensidades cinestésicas mais fortes.

Foi este corpo de Möbius (tão paradoxal como o próprio anel) que Matisse percebeu no bailarino: nos seus desenhos e nos seus painéis sobre «A Dança» os corpos individuais como em grupo retraçam bandas de Möbius. Na série dos «Acrobatas Bailarinos» aqui reproduzidos, o segundo desenho delineia um anel de Möbius: quando a bailarina ergue a perna na vertical, a frente torna-se trás, e inversamente; e todo o corpo surge do traçado de uma linha contínua.

[10] É o que faz um dos motivos de fascínio da dança: enquanto o bailarino vive o seu corpo inteiramente transportado para a periferia por um movimento centrífugo, sente-se cada vez mais «centrado» e reunido em si próprio.

3

A dança e a linguagem

O que é uma coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexo, quer dizer uma lógica de movimento, próprio. Se nos referimos especificamente à dança, devemos acrescentar: «um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...» Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexo mantém-se, ainda que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o carácter voluntário dos movimentos. Como em toda a definição no campo da arte, a da coreografia põe imediatamente múltiplos problemas: parece, todavia, que em todos os casos que se apresentam (nomeadamente na dança contemporânea), não há coreografia sem um nexo.

O que é, então, um nexo de movimentos dançados? Não é ditado nem pela sua finalidade nem pela sua expressividade. Tomemos à letra as seguintes palavras de Merce Cunningham: «Se um bailarino dança — o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que se fazem para dançar ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro —, mas se um bailarino *dança*, já está lá tudo. O sentido está lá, se é isso que queremos. É como este apartamento onde vivo — olho à toda a mi-

nha volta, de manhã, e pergunto-me, o que é que tudo isto significa? Significa: isto é onde eu vivo. Quando danço, significa: isto é o que eu estou a fazer. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está»[1].

Seria portanto vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras. Restam-nos então duas possibilidades: não pretendermos dizer tudo desse nexo — não porque ele encerre algum núcleo de sentido inefável, mas porque se diz de modo diferente da linguagem; ou fazer da constatação cunninghamiana (o sentido da dança é o próprio *acto* de dançar), o ponto de partida de uma aproximação da dança o mais próxima possível dos gestos concretos do bailarino. Não procurando extrair-lhes o sentido, mas desposando o mais estreitamente possível o movimento do gesto corporal.

Que se passa no corpo quando este se põe a dançar? Como constrói o bailarino-coreógrafo o nexo dos seus movimentos dançados?

Numa entrevista, Cunningham respondia à pergunta, «Qual é a origem (*the origins*) das formas e dos movimentos que descobre para os seus bailarinos?», explicando que não os concebia de antemão, mas sempre experimentando praticamente os movimentos. E de facto, num documentário filmado dos anos 70, vemo-lo no seu estúdio sentado numa cadeira, imóvel, parecendo concentrar-se, depois levantar-se de repente, dar três passos, deitar-se no chão, com os braços e as pernas colocados de uma certa maneira, e de súbito imobilizar-se; voltar a levantar-se, regressar à cadeira; refazer a mesma sequência de movimentos, desta vez colocando os membros de um modo diferente. A sequência repete-se até que Cunningham desenvolve uma nova

[1] M. Cunningham, «The Impermanent Art» (1952), *in* David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Ed. Melissa Harris, Aperture, 1998, p. 97.

sequência a partir da primeira cujos movimentos estão fixados. Como ele diz: «A minha coreografia faz parte de um processo de trabalho (*a working process*). Isto nem sempre se faz com a companhia. Posso ser eu, sozinho. Se não resultar por uma razão qualquer, ou se não for, para mim, fisicamente possível fazê-lo, ensaio outra coisa (...). Como vê, interesso-me pela experimentação com movimentos»[2].

O que é experimentar, «ensaiar»? É chegar a um ponto de «coordenações físicas» tais que «a energia» passa «naturalmente»[3]. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no *ballet*). Ensaiando uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia. As formas compõem-se pouco a pouco, e pesam sem dúvida na escolha das sequências; mas não são determinantes, pelo contrário, dependem do destino que o bailarino quer dar à energia, criando núcleos intensivos ou atenuando o seu impulso, acelerando a velocidade, modulando a força do movimento. Em Cunningham em todo o caso, a criação de formas obedece à lógica da energia: longe de constituírem fins em si (construir «belas figuras»), as formas são uma espécie de «embraiagem» do fluxo de movimento.

Não devemos crer todavia que as coreografias de Cunningham supõem todas um *continuum* do movimento que resultaria de experimentações sucessivas: «Fiz danças que utilizam diferentes continuidades de composição. Por exemplo, actualmente é raro fazer uma dança em que começo no princípio e continuo, sempre, até ao fim. É mais provável que faça uma série de coisas, sequências curtas, passagens longas, em que me implico so-

[2] Merce Cunningham, «Choreography and the Dance», in Walter Sorrell, Ed. *The Dance Has Many Faces*, N. Y., World Publishing, 1951, p. 55.
[3] Cf. M. C., «The Impermanent Art», *op. cit.*

zinho ou talvez com outro ou outros bailarinos, por vezes com a companhia inteira. Então, empregando o acaso ou outros métodos, tomo uma decisão sobre a ordem [das sequências]. Não posso portanto ter uma ideia particular que começaria aqui e se prolongaria ali, que alguém poderia apreender assim. Mas, depois de se ter dançado uma peça durante algum tempo, ainda que ela tenha podido parecer estranha ao princípio, acaba por transportar consigo a sua própria continuidade. É como se entrássemos numa casa estranha e tivéssemos de seguir trajectos que não conhecêssemos. Ao fim de algum tempo, os trajectos deixam de ser estranhos»[4].

Cunningham constrói as suas coreografias como *patchworks*, com pedaços de movimentos provenientes de origens diversas e heterogéneas. Como adquire tudo isto um nexo?

Trata-se de um velho problema que os *ready-made* de Duchamp já levantavam (e deparamos de novo com um cruzamento entre Duchamp e Cunningham[5]): como é que um objecto insólito, não-artístico, se torna, ao fim de um certo tempo de «habituação», o equivalente de um objecto de arte? Ou ainda: como é que uma inscrição num objecto (um pente, por exemplo), com a qual não tem qualquer relação, pode com o passar do tempo passar a ser percebida como fazendo parte dele?

Quando se trata do corpo e, em particular, da dança, o facto é ainda mais surpreendente. Séries diferentes ou divergentes de gestos efectuados pelo mesmo corpo num tempo único acabam por «se integrar»; o mesmo se passa com séries de movimentos e de notas musicais (ou até mesmo ruído); ou ainda com qualquer objecto estranho aos gestos, introduzido por acaso no meio de uma sequência dançada: depois de um certo tempo, obtém-se sempre uma continuidade de séries heterogéneas. É o que acontece em numerosas coreografias contemporâneas (no

4 M. C., «Choreography and the Dance», *op. cit.*, pp. 55-56.
5 Cf. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, *op. cit.*

teatro-dança, por exemplo: série de movimentos corporais e série de palavras; série de espaços ou de objectos sem relação com as séries de gestos); ou nas danças rituais ou terapêuticas das sociedades exóticas.

Deveremos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogéneo e unificado, quer dizer *orgânico*? Por outras palavras, o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismo, ou como estrutura (*fabrica*, como se dizia no século XVI).

Que significa aqui «integrar»? Não que as séries, divergentes à partida, deixem de o ser para convergir para um mesmo fim; porque, por exemplo, se as palavras do bailarino não têm qualquer ligação com os movimentos que executa, conservam o seu sentido e a sua estranheza próprias. As séries continuam a divergir.

A convergência portanto não se produz; pelo contrário, e paradoxalmente, a divergência das séries vai-se acentuando ou antes, adquirem uma autonomia e uma intensidade acrescidas. O momento em que surge aquilo a que Duchamp chamava «a habituação», e que Cunningham designava por «pontos estruturais» (pontos de encontro de uma série de sons divergente com uma série de gestos dançados), é o instante em que uma série agarra a outra. «Agarrar» quer dizer combinar-se, agenciar-se. Longe de formar uma totalidade orgânica mais vasta (sendo a coreografia a Totalidade de todas as totalidades), as séries, primeiro inteiramente independentes e indiferentes uma à outra, entram em contacto e conectam-se em certos pontos singulares. Nem por isso convergindo, se cruzam. E, a partir desse momento e desses pontos de contacto, diferem ainda mais. Como diria Deleuze, que estudou longamente a divergência das séries[6], «vão-se diferenciando».

[6] Cf. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, e *Logique du sens*.

Os pontos de contacto ou de cruzamento constituem núcleos de intensificação das séries. Intensificação interna das distâncias (tensões) entre dois gestos que se sucedem; intensificação das divergências entre a série dos gestos e a outra (das notas musicais, das palavras, dos objectos, dos gestos não dançados).

Do contacto nasce a conexão, o agenciamento. Se temos a impressão de que doravante as duas séries formam um todo, é porque entram numa mesma *continuidade de fundo* composto pelo próprio ritmo da divergência que as separa; e que se intensificou, autonomizando mais cada uma das séries.

Suponhamos um solo: o bailarino executa uma série de gestos; de súbito põe-se a falar de uma história que nada aparentemente tem a ver com os seus movimentos (poderíamos tomar como exemplo a peça de Steve Paxton, *Ash*, 1999). O olhar do espectador vacila, a sua compreensão dos gestos e das palavras desagrega-se. Depois, a partir de um certo momento, tudo volta a ficar no seu lugar: a coisa «funciona». O que é que funciona? O *movimento* dos gestos e das palavras que não resulta do agenciamento de uns e outras numa dupla cadeia que se enrolasse sobre si, não se conectando as palavras ou as frases uma a uma com os movimentos ou as sequências de movimentos. O agenciamento operou-se num certo ponto de contacto que tem um efeito de ressonância sobre as duas séries, efeito que doravante pertence aos próprios movimentos das séries. Dizemos: as palavras «entraram na dança». Forma-se assim a continuidade de fundo que assegura a conexão paradoxal das séries divergentes.

Porque é verdade que continuamos a ver e a ouvir os gestos e as palavras em séries separadas, constatando a sua divergência cada vez mais nítida. Mas esta diferença diferencia-se cada vez mais porque o ritmo do movimento dançado se relaciona com o ritmo do fluxo de palavras como aquilo que faz sobressair a singularidade da outra série. De onde uma continuidade das distâncias ou das diferenças entre as séries. O ritmo assegura as distâncias na continuidade, permitindo o movimento de diferencia-

ção sem ruptura, modulando o tempo, a velocidade, a distância interna aos intervalos, sem destruir a linha de fluxo da energia.

Tal é o que faz o nexo de um conjunto de movimentos heterogéneos. (Poderíamos descrever de modo idêntico a coreografia de certos rituais terapêuticos, como os descritos por Victor Turner entre os Ndembu de África: séries divergentes que se cruzam no ponto de contacto do sacrifício).

O nexo coreográfico implica uma continuidade de fundo da circulação da energia, ainda que, à superfície, se choquem séries, ou se separem, ou se quebrem. De facto, uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço. A continuidade de fundo, enquanto estrato de agenciamento de todos os estratos, garante o nexo, a lógica própria da composição de todos os movimentos.

Porque, como diz Cunningham, uma dança é «uma coisa que é justamente a coisa que aqui está», qualquer coisa do nexo da obra continua a escapar-nos; qualquer coisa que escapa à linguagem porque a dança não é uma linguagem.

Francis Sparshott dá 18 razões para recusar à dança o estatuto de uma linguagem[7]. Basta que evoquemos aqui uma, decisiva: é impossível recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural. Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (por planos, por volumes, por traços-signos — como na notação Laban[8]), esbarraremos sempre num facto irredutível: o deslizar de

[7] Francis Sparsott, *A Measured Pace, Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, Londres, 1995, p. 253.

[8] Notemos que um sistema de notação não constitui uma linguagem. A notação é um conjunto de signos que visa restituir a posição do corpo e dos seus membros no espaço e no tempo, bem como a velocidade com que se desloca. Por mais perfeita que seja, esta codificação dos movimentos não fornece unidades cuja articulação formasse a primeira condição da construção de signos que remetessem para significações (significados).

umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que «se articulam».

Esta sobreposição, que se liga essencialmente ao facto de as articulações do esqueleto fazerem interferir músculos e tendões cujo movimento compromete, por seu turno, outros ossos além dos que presumivelmente se moveriam, torna impossível essa «primeira articulação» necessária à formação da linguagem. Não há «gestemas» discretos, comparáveis aos monemas nem unidades insecáveis não significativas, como os fonemas. De onde a inexistência de uma «dupla articulação» de uma linguagem do corpo, à maneira da da linguagem falada.

Há uma outra razão que me parece importante: a função de expressão dos movimentos do corpo é muito mais rica que a da linguagem articulada que depende, em grande parte, da função de comunicação do sentido verbal. É que o sentido, na expressividade corporal, não deriva em primeiro lugar da articulação dos sistemas anatómicos do corpo próprio. O seu surgimento à superfície do corpo não depende exclusivamente do movimento mecânico dos membros e do torso. Todo um outro conjunto de movimentos de múltiplos tipos contribui para a expressão do sentido: por exemplo, os que fazem a qualidade da «presença» de certo bailarino, ou a «fluência» da sua energia, etc. É que o corpo do bailarino não é apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia.

Pode preencher-se de sentido ou tornar-se exangue, ausente, vazio (como os corpos dos psicóticos, pelo menos parcialmente). Mas, até mesmo neste último caso, não deixa totalmente de ser expressivo.

Convém distinguir, aqui, entre os movimentos do corpo nas suas funções habituais, individuais e sociais — como o facto de andar ou de efectuar uma tarefa por meio de ferramentas — e os movimentos dançados. Porque, se se recusa com facilidade aos movimentos funcionais o termo de «linguagem», hesita-se em

não o aplicar à dança, caso em que, menos que nas outras artes, assumiria uma significação metafórica. O corpo «falaria verdadeiramente» na dança.

O que se ligaria ao facto de a expressividade corporal ser aí elevada a um último grau, de tal modo que o corpo do bailarino se acharia por vezes «saturado» de sentido. Em suma, se o corpo é de qualquer maneira expressivo, sê-lo-ia muito mais quando dança.

Cunningham referia-se ao movimento natural, «espontâneo», tanto como ao movimento dançado. Todavia, a diferença entre os dois é de natureza, mais que de grau na expressividade. Se os bailarinos chegam ao ponto de saturar o seu corpo de sentido, enquanto os movimentos funcionais ou utilitários não exprimem senão significações precisas, pobres ou isoladas, isso resultaria do facto de a dança dizer um «mundo»; ao passo que o gesto de limpar um vidro, se não for dançado, diz apenas uma função.

Se o sentido não chega ao corpo graças a uma dupla articulação dos seus movimentos, como é que o bailarino consegue, como em certos casos, *saturar* o seu corpo de sentido?

Consideremos em primeiro lugar o corpo «trivial» habitual (expressão preferível à de «corpo natural», entidade fictícia). Nesse corpo, a interferência dos movimentos uns nos outros não conduz à sua confusão; pelo contrário, a educação do corpo das crianças comporta fases cada vez mais complexas de controlo motor, visando a adaptação dos movimentos à vida social (a confusão na sobreposição culminaria na impotência motriz de uma espécie de amálgama de sentidos expressos numa sopa geral expressiva — caso, por vezes, do autismo, de certos corpos psicóticos, das crianças-lobo).

O corpo comum exprime um sentido, embora não por meio de uma linguagem. Porque, se a constituição anatómica não permite a formação de uma linguagem com uma dupla articulação de unidades discretas, o corpo nem por isso é menos articulado.

Ou antes, como não chega a ser inteiramente articulado, diremos que os seus movimentos relevam de uma *quase-articulação*.

É esta quase-articulação que garante a sua mobilidade, a sua operatividade, a sua integração no espaço, impedindo-o de cair na imobilidade amorfa ou na inexpressividade do puro objecto.

Como funciona a quase-articulação do corpo? a) Em primeiro lugar, o que se articula no corpo não são unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço. Ora, estas zonas não têm fronteiras precisas, interferindo umas nas outras ou encaixando-se umas nas outras. A zona esquerda do corpo interfere na parte da frente e na parte de trás. O espaço de um movimento da mão encaixa-se no espaço dos movimentos possíveis do antebraço, que é recoberto por seu turno pelo espaço dos movimentos do braço. Estas zonas não se articulam verdadeiramente, uma vez que a partir de um certo ponto o movimento de articulação de uma zona traz consigo uma parte de uma outra zona. É uma quase-articulação do corpo.

b) Vemos que os movimentos dependem das limitações anatómicas-constitutivas do corpo. Há movimentos que o homem não pode fazer, como voltar a cabeça 360°. Estas limitações impõem um quadro «quase-sintáctico», determinando certo tipo de gestos e de sequências, ao mesmo tempo que impedem outras, mas sempre segundo regras que comportam uma larga margem de indeterminação. Qualquer conjunto de gestos formados, qualquer «sintagma» gestual flutuam numa zona imprecisa, sem contornos nítidos, que acolhe múltiplas outras sequências possíveis. «Dar um passo em frente» obedece a uma regra sintáctica que dispõe o corpo e os seus membros aparentemente de uma única maneira; olhando as coisas de mais perto, descobrimos infinitas maneiras de colocar as partes do corpo a fim de se dar um passo em frente — mas sempre no interior de um quadro limitativo (do qual uma das imposições é a de adiantar uma perna).

Trata-se portanto de uma zona de movimentos corporais, ao mesmo tempo precisa e com contornos indefinidos, que corresponde a uma significação geral do gesto, em que este último se forma segundo uma regra «quase-sintáctica» (e não «sintáctica» porque há sobreposição de zonas, apagamento de fronteiras de movimentos e de sentido). Falaremos de uma regra «quase-sintáctica» de formação dos gestos. Sendo estes sempre singulares, mas inscrevendo-se numa margem de indeterminação, uma zona de sentido geral (verbal), cada «sintagma» gestual comporta simultaneamente um sentido único e um sentido comum a outros gestos: é um quase-sintagma.

O sentido do gesto não é equívoco; pelo contrário, é até inteiramente unívoco e singular. A sua singularidade vem do facto de ele ocupar no espaço uma posição única, *micro-local*, dado resultar precisamente das sobreposições de zonas «gerais» (assim designadas pela linguagem). A unicidade do gesto desposaria então o seu sentido: o gesto tornar-se-ia o sentido incarnado — tal é o que vai conseguir a dança.

Constatamos que os movimentos do corpo comum se inscrevem no interior de uma larga faixa compreendida entre uma tendência para o signo puro (a «articulação» dos gestos), e uma tendência para a incarnação do sentido (no gesto singular, irredutível a um código). Nos dois casos, a sobreposição persiste entre signo e sentido, entre «significante» e «significado»: por muito codificado que seja certo gesto (apontar com o indicador; a vénia do bailado clássico; o *mudra*, da dança indiana), nunca se desligará por completo do resto do corpo. Dirá portanto o que o código lhe atribuiu como sentido, mas também o que a sua ligação ao corpo implica como «sentido incorporado» (a mão continua a ser uma mão com todas as suas virtualidades de movimento, para além do facto de desempenhar função de signo; e o mesmo se passa com o torso, na vénia). Por outro lado, o gesto singular que incarna o sentido nunca deixa de ser uma unidade quase-separável, um quase-signo, na medida em que pertence a um corpo quase-articulado.

Em suma, é a partir destas duas tendências ou possibilidades da quase-articulação do corpo comum, que poderemos ou puxá-lo para o lado da funcionalidade ou para o lado da incarnação do sentido (no movimento imanente da dança).

c) Se considerarmos o gesto dançado, esta quase-articulação das zonas do corpo e a interferência entre movimentos que implica, conduzem a uma espécie de *sobrefragmentação* dos gestos. O que faz com que um movimento qualquer do braço, por exemplo, se decomponha numa infinidade de movimentos microscópicos: só a imobilização de uma imagem dá um plano estático de um gesto uno e indivisível. A uma escala mínima, cada parte do braço, da pele, da carne constitui uma unidade instável, em movimento, que se compõe de outras unidades ainda mais pequenas. Como é que o movimento da dança consegue esta sobrefragmentação a partir da quase-articulação do gesto comum?

Na vida comum, submetida a múltiplos sistemas de codificação dos gestos, a tendência para fazer recair a quase-articulação sobre o signo verbal prevalece sobre a segunda tendência, que vai no sentido oposto. Os gestos tornam-se inteiramente transparentes, traduzíveis em significações gerais. O corpo exprime então a linguagem articulada, os seus movimentos finalizados falam a língua clara das funções sociais. A «linguagem» do corpo não difere grandemente do que dele diz o discurso dos imperativos de todos os géneros e que moldam os seus movimentos.

A tendência para a singularidade dos gestos é absorvida por esta disciplina do corpo. O não-verbal, que corresponde aqui ao microscópico e à singularidade, é reduzido, empobrecido, ou ainda apagado em benefício dos gestos funcionais macroscópicos e gerais. Por exemplo, a expressividade corporal de um professor é absorvida pelos gestos largos que acompanham as suas mensagens verbais — porque toda a sua função de docente é codificada por meio da linguagem.

Melhor: sob o apagamento da tendência para a singularidade da quase-articulação do corpo, desponta por vezes aquilo que

lhe subjaz, o fantasma do corpo informe, do monstro, do corpo louco, selvagem e violento; o fantasma do visceral, do corpo sujo ou do corpo mortífero epidémico. Estes fantasmas constituem o pano-de-fundo inominável que é necessário controlar ou eliminar, se se quiser ter corpos funcionais.

Como transforma a dança o corpo comum? Atrairá a sua quase-articulação para o lado do signo e da linguagem verbal, ou para o lado do corpo singular, incodificável, não-semiotizável?

De facto, a dança escapa a esta pseudo-antinomia. Porque, em primeiro lugar, põe em movimento. Todavia, esta movimentação do corpo não parte de zero, de uma imobilidade ou de um repouso absolutos. A dança põe o corpo em movimento porque o corpo está já em movimento (movimento dos órgãos; movimento tensional que o mantém em vida; movimento do cérebro e dos pensamentos; movimento no equilíbrio da posição de pé, que faz a «*small dance*» de Steve Paxton). De uma maneira geral, não há uma única posição do corpo que seja estática. O corpo mexe-se sempre imperceptivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional.

O que significa, por exemplo: «de pé» não designa uma posição imobilizada no espaço, mas implica uma infinidade de posições milimétricas, invisíveis a olho nu, que giram em torno de uma espécie de eixo ou de posição nunca realizada.

É a sobreposição dos movimentos e a quase-articulação do corpo que explicam esta multiplicação do gesto. Porque o equilíbrio produtor de movimento (equilíbrio meta-estável) se apoia na sobreposição, criadora de tensão e de instabilidades microscópicas.

Ora, a automultiplicação do gesto — o facto de um gesto se revelar, a escala microscópica, constituído por uma multiplicidade de gestos — implica a sua *sobrefragmentação*, como é evidente. O movimento incessante de um gesto em torno de um eixo virtual não só cria uma infinidade de outros gestos, mas tam-

bém um *continuum* de microgestos tal que uma parte mínima de um gesto se compõe com uma de um outro gesto — por sobreposição dos movimentos ou do seu deslizar de uns para os outros —, de tal maneira que todos os microgestos que formam o gesto dividem este último em mil micro-unidades...

Em suma, não só a sobreposição supõe que cada gesto (macroscópico) arrasta consigo fragmentos de outros gestos que contêm outros fragmentos de outros gestos ainda, mas o tipo de equilíbrio próprio do gesto dançado fragmenta o movimento em múltiplas sequências microscópicas. Por exemplo, abro a boca ao dançar: nesta sequência de movimentos encontram-se concentrados múltiplos fragmentos de outras sequências ainda não determinadas (abrir a boca para gritar, comer, falar, cantar, etc.); mas esta sequência, ela própria, mantém-se em movimento incessante, através do seu equilíbrio tensional ou meta-estável, fragmentando-se e dividindo-se, ampliando a sua quase-articulação.

Por outras palavras, a sobrefragmentação equivale a uma sobrearticulação. A quase-articulação que, na vida comum do corpo, é puxada para o lado do signo e da articulação da linguagem verbal — mutilando de facto, truncando, o próprio movimento de quase-articulação que faz toda a plasticidade do corpo —, ganha no movimento dançado uma amplitude que a sobrearticula, para além daquilo que o sistema das «articulações» do esqueleto e dos músculos determina como suas simples possibilidades, no plano dos macro-movimentos.

Ora, neste movimento de sobrefragmentação gestual (ostensivo, na técnica Cunningham; ou nos movimentos do *butô*), a tendência orienta-se para a abolição do gesto como signo: o gesto tende a incarnar o sentido. É o movimento do sentido que agora vemos no corpo do bailarino. O seu gesto é único e saturado de sentido. Não resulta da aplicação de uma regra sintáctica quase-articulando zonas gestuais que indicam zonas de sentido, mas da própria emergência do sentido. O movimento des-

tas micro-unidades diz imediatamente o sentido, como se este obedecesse a uma gramática semântica própria, não-verbal.

O movimento dançado conduz a quase-articulação das zonas amplas de movimento (e de sentido) à construção de sequências articuladas imediatamente dotadas de sentido. O corpo dançado torna-se um sistema em que a quase-articulação sintáctica se resolve numa gramática semântica. Esta gramática tem como léxico micro-unidades gestuais indefinidas, e como sintaxe trajectos de energia (Deleuze diria: mapas de intensidades que percorrem o corpo do bailarino).

Em suma, procurando dançar a gramática, o bailarino visa esse «ponto de fusão» que solda os gestos e o sentido num único plano de imanência. A dança constrói o plano de movimento onde «o espírito e o corpo são um só»[9] porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é, não «significar», «simbolizar» ou «indicar» significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se acção.

Mas como pode o sentido ser dito de diferentes maneiras, pela palavra ou pela imagem, pela narrativa ou pelo gesto puro, a dança recorre a estes múltiplos meios, integrando-os e transformando-os em movimento. Trata-se de um outro aspecto da imanência.

Compreende-se agora que Cunningham afirme que o sentido da dança está na própria acção de dançar e não noutro lado, não nas teorias e nas ideias ou nos sentimentos. É que a imanência realiza o sentido no movimento dos corpos. Eis o que dá nexo à coreografia: não a coerência dos movimentos segundo um código, mas a construção de um plano que permite aos movimentos dançados atingirem esse ponto de fusão de que Cunningham fala. Então, já nada do sentido escapa à linguagem, porque a linguagem, o movimento do seu sentido, entram no movimento do

[9] M. Cunningham, *The Impermanent Art*, *op. cit.*, p. 86.

sentido da dança. Então, já não poderemos afirmar que aquilo que faz o nexo da obra é inefável, porque está presente, aqui, realizado na imanência do sentido à dança dos corpos.

Do mesmo modo, uma vez que partimos das séries divergentes de Cunningham, diremos que é nos pontos de contacto das séries («pontos estruturais», segundo a expressão de Cunningham), por exemplo de uma série musical com uma série de movimentos dançados, que começa o traçado do plano de imanência. Nestes pontos de intensificação da energia começa a osmose do movimento tal que os espaços musicais se tornam espaços corporais, quartas de tom quartas de gestos. As notas tornam-se gestos e os gestos, notas. Como? No plano de imanência onde os movimentos do corpo atingem a intensidade em que gesto e nota são uma coisa só. A «fusão» ou osmose, graças à extrema intensificação da energia, faz fundir uma «forma» na outra. Em suma, o nexo das séries divergentes é criado pela imanência do corpo à música. As notas são acções do corpo, vibrações dos movimentos corporais.

Como constrói o bailarino o seu plano de imanência? Digamos que transforma a quase-articulação em sobrearticulação do corpo. A dança traduz a massa do sentido incorporado (*embodied*) e inarticulado (*embedded*) em trajectos intensivos, dissolvendo ao mesmo tempo no movimento o que surge como pura ilustração cinestésica do verbal. Transforma as palavras e os gestos articulados pela linguagem em sentido *agido* pelo movimento. Então, o quase-articulado do gesto comum torna-se sentido produzindo-se e exprimindo-se no movimento.

É fácil compreender como a sobrearticulação exerce o seu poder sobre a quase-articulação a fim de a traduzir em micro-articulações agidas pela passagem da energia. Como, por exemplo, se pode traduzir um gesto comum como o de «virar à esquerda» numa sequência contínua de microgestos formando um movimento que já não mostra a viragem à esquerda de um corpo, mas nem por isso restitui melhor, na intensidade própria

da sua energia, a verdade do «virar à esquerda» macroscópico do ponto de partida.

É uma questão de tradução (ou antes: de transdução) de palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento. Tal é o que a dança consegue. A imanência que cria funda-se nessa mesma interferência dos movimentos uns nos outros que faz com que nunca haja signo corporal completamente separado do corpo, nunca sentido verbal (fala) que não tenha origem em vibrações da voz, e com que o léxico dos movimentos corporais (seja qual for o seu código) não se desligue da gramática (a quase-articulação intensiva). Se é fácil fazer entrar no mesmo plano de movimento imanente o signo e o sentido, é que a dança, transformando a quase-articulação em sobrearticulação do corpo, cria as condições para que se operem todas as espécies de transduções de todas as espécies de elementos em movimento, graças à modulação das intensidades que atravessam o plano.

*
* *

Porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não *exprime* portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido). A noção de expressão não conserva a sua pertinência a não ser que consideremos os diferentes níveis do sentido que o movimento põe em jogo: porque, como veremos, a imanência constrói-se aproveitando uma circulação da energia que vem do fundo (quer dizer do inconsciente do corpo) e vai para a superfície (os músculos, a pele, as articulações visíveis do corpo); e o «fundo» possui diferentes estratos, mais ou menos profundos, mais ou menos susceptíveis de emergir. O que implica vários planos de imanência possíveis, bem como vários regimes de expressão do sentido.

Sobrearticulando o corpo, o movimento dançado abre até ao infinito o leque dos gestos, quer dizer a organização dos movimentos em sequências que *significam por si próprias*, sem recorrerem à linguagem. Por outras palavras, tudo se passa como se a sobrearticulação substituísse a ausência, na dança, da segunda articulação da linguagem falada. Simplesmente, aqui, situamo-nos desde o início ao nível do sentido e não ao nível do signo. A sobrearticulação não cria uma outra articulação, mais vasta que a do esqueleto e dos músculos que fundam a quase-articulação. Pelo contrário, abre na direcção do «fundo», dos estratos profundos de sentido, dos movimentos cada vez mais fragmentados. (Como mostra o bailarino *butô* Min Tanaka, que sobrearticula as articulações — as dos dedos, por exemplo — imprimindo-lhes um tremor microscópico).

Tendo em conta que o conjunto dos gestos de uma coreografia não forma um sistema de signos; que cada gesto se encontra indissoluvelmente ligado a um sentido, podemos tentar uma comparação entre a dança e a linguagem articulada.

Lembremos em primeiro lugar que a dupla articulação da linguagem comporta dois níveis de articulação, o das unidades significativas mínimas, ditas «monemas» (que não são palavras: «retardar» compõe-se de três monemas «re»+«tard»+«ar»); e o das unidades últimas insecáveis não significativas, os «fonemas» (p/o/r/ em «por»). O número dos monemas e dos fonemas de uma língua é finito. A dupla articulação destes elementos finitos permite exprimir o infinito do sentido do mundo, combinando os fonemas para formar monemas, e monemas para formar palavras e frases. Se o número dos fonemas fosse infinito, haveria uma infinidade de monemas e de palavras para exprimir o infinito do sentido — seria necessária uma memória infinita para conservar todas as palavras e, no limite, já não haveria gramática nem haveria língua.

Não deverá a «linguagem do corpo» e, em particular, a dança, obedecer também a requisitos semelhantes, ainda que relevem directamente do sentido (da semântica) e não do signo?

Notar-se-á que a dança: a) pode exprimir a infinidade do sentido e da experiência humana; b) que, para o fazer, recorre a um número infinito de gestos (como a linguagem articulada forma uma infinidade de frases); c) que os gestos infinitos se constroem a partir de um número limitado de movimentos (como as frases a partir das palavras, dos monemas e dos fonemas).

Dada a dificuldade em definir um «gesto» dançado, suponhamos que os gestos recortam na massa dos movimentos corporais alguma coisa como «campos semânticos» (dos linguistas), quer dizer regiões de sentido onde é possível determinar (por oposição, por diferenciação) estruturas gestuais (como, na língua, estruturas lexicais. Assim, parece possível localizar zonas de movimentos significativos do corpo ao nível dos gestos, quer dizer *da quase-articulação*: andar, comer, respirar, olhar, etc. Estas zonas comportariam gestos de sentido claro quando ordenado em torno de uma oposição, por exemplo: «andar» — avançar, recuar, virar à esquerda, virar à direita, acelerar, afrouxar, etc. Tornar-se-ia cada vez menos claro quando o gesto, numa gradação contínua, se aproxima de uma outra zona semântica (avançar cada vez mais para a esquerda até à marcha lateral).

Teríamos assim:

	Linguagem	Dança
1ª. articulação	— monemas	— gesto (quase-articulação)
2ª. articulação	— fonemas	— gesto microscópico (sobrearticulação)

É imediatamente observável que este paralelismo não funciona. Tem pelo menos a virtude de pôr em relevo as diferenças que separam a dança da linguagem falada.

Em primeiro lugar, enquanto os gestos macroscópicos ou antes as zonas semânticas de onde extraem o seu sentido, são em número finito (como os monemas), os gestos microscópicos, sobrearticulados são infinitos. Por outro lado, encontramo-nos, no caso da dança, em presença unicamente de unidades significati-

vas de movimentos, determinando cada gesto microscópico uma posição do conjunto do corpo cujo sentido difere daquele que se aproxima infinitamente dele (uma variação mínima de um dedo basta para criar uma nova forma com um novo sentido).

De facto, a sobrefragmentação não admite *unidades* significativas de movimento. Os campos semânticos definem zonas no interior das quais uma infinidade de variações gestuais é possível. Porque o número destas zonas é limitado, a dança pode exprimir a infinidade do sentido do mundo com um número relativamente restrito de movimentos. Digamos que, ao contrário da linguagem articulada, é a primeira articulação (em campos semânticos) que limita e funda a segunda articulação (em micro-gestos): é sempre do interior de uma certa esfera, resultado da combinação das diversas zonas semânticas, que um gesto retira o seu sentido.

Um gesto dançado compõe-se portanto de uma «articulação» de campos semânticos + movimentos singulares (sobrefragmentados) recortados em cada um desses campos. Aquela não é uma «articulação», mas uma quase-articulação, no sentido em que os gestos se combinam em conjuntos quase-discretos. Sendo na realidade contínuos, a sua qualidade discreta decorre da sua quase-articulação: porque há zonas semânticas e porque estas se fundam na «articulação» do corpo (os membros dividem-se, o tronco articula-se com as pernas, etc.), fala-se de descontinuidade e até mesmo de signos. Mas tudo isto são apenas analogias. Enquanto na linguagem é a descontinuidade que cria a articulação e a continuidade, na dança a continuidade é primeira.

Assim, e num sentido muito diferente do da linguagem falada, deve conceder-se ao movimento dançado o poder de combinar unidades variáveis (nem fixas nem discretas) em sequências *dotadas de sentido*, seja qual for a modalidade de sentido considerada. Este poder é o equivalente do de uma gramática ou de uma *Characteristica* (para empregar o termo leibniziano), uma vez que estamos na esfera do sentido e não dos signos. Por ou-

tro lado, e pela mesma razão, só podemos falar de «gramática» por analogia.

No entanto, não devemos esquecer que o corpo, e a dança em particular, têm a possibilidade de produzir quase-signos (quer dizer signos não arbitrários, cujos significantes desposam o movimento do sentido). Situamo-nos aqui numa zona híbrida onde o sentido tende incessantemente a significar-se em signos, e onde os quase-signos se apagam para deixar passar o sentido. Empreguemos portanto, ainda que provisoriamente, a expressão de «gramática semântica» para caracterizar a lógica própria que rege o movimento dançado (e toda a coreografia).

Gramática paradoxal: nem os signos nem as regras são dados de antemão, porque só o movimento os constrói (excepto no caso das danças muito codificadas). As sequências dançadas não se organizam segundo regras de disposição dos signos, mas segundo circuitos de energia que regulam a formação do sentido. Esta gramática «age» directamente sobre o (ou emana do) sentido, uma vez que dita ao movimento os caminhos a tomar (sintaxe) para que o sentido venha a emergir ao mesmo tempo.

Se o movimento constrói «unidades gramaticais» de sentido, como descrevê-las estas, uma vez que não formam signos? Só um exame mais atento à natureza do gesto dançado permitirá talvez responder a tal interrogação.

4

O gesto e o sentido

Podemos dizer: a dança, por si própria, não significa nada. O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa, não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia traduzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição.

Podemos dizer o contrário: porque, apesar de tudo isto, *lemos* nos gestos do bailarino «frases», bem escritas ou confusas, sequências de movimentos de onde o sentido irrompe ou de onde se ausenta.

Segundo a fenomenologia, todo o sentido (ou significação) compreende um «horizonte». Uma palavra, uma proposição contêm um sentido que remete para outras palavras, para outras proposições, para outros sentidos. Poderíamos chamar a este horizonte um contexto, o contexto de sentido implícito em que a significação da palavra se insere.

No caso da linguagem falada, o horizonte de sentido acompanha a frase: ou porque se encontra indicado nela, ou porque a frase se rodeia de todo um contexto prosódico, gestual, ou porque qualquer palavra só existe na língua como elemento de múl-

tiplos contextos semânticos. Se eu disser «o céu avermelha-se», o verbo remete para «cor vermelha» que, enquanto expressão dotada de sentido, remete para a percepção real do vermelho: o contexto ou horizonte perceptivo encontra-se por assim dizer «embutido» no enunciado.

«Embutido» quer dizer «presente segundo o modo do implícito». A explicitação do implícito obrigaria ao desdobramento de outras frases que desposariam o movimento de «reenvio para», envolvido na primeira frase.

Qualquer coisa de muito especial acontece na dança: o facto paradoxal daquele que olha compreender imediatamente «o sentido» do movimento dançado. Tratar-se-á de uma significação precisa? Suponhamos que não, suponhamos pelo contrário que os gestos que vê são «abstractos», quer dizer desprovidos de sentido definido, traduzível na linguagem articulada: nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido.

Os gestos abstractos poderiam ser esses movimentos intermédios entre duas figuras compostas com significações claras: sendo executados para chegar à figura dotada de sentido, os movimentos intermédios assumem retroactivamente (como no *ballet*) o sentido finalizado nos movimentos figurativos. Se retirarmos estes últimos, obtemos movimentos intermédios «puros», abstractos. Movimentos que compõem tal coreografia de Cunningham, *Sounddance*, ou de Yvonne Rainer, *Trio A*, ou as peças minimalistas de Anne Teresa De Keersmaeker.

Que apreende portanto aquele que olha tais gestos abstractos?

Talvez devêssemos abandonar aqui a noção fenomenológica de horizonte de sentido. Porque nunca atinge a camada de sentido que está aqui em questão. A explicitação do horizonte nunca é exaustiva não só por o sentido ser infinito, mas por se exprimir de outro modo que não o da linguagem. Por outro lado, todo o sentido explícito de um gesto supõe um sentido inconsciente do qual a noção de horizonte já não pode dar conta.

«Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a», escreve Fernando Pessoa. Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem «reenvio». Qual é o sentido do vermelho? Esgota-se na sua percepção, de imediato e totalmente — e esse sentido revela-se inesgotável pela linguagem. Do mesmo modo, há movimentos corporais que contêm em si a sua significação completa.

Deveríamos referir-nos aqui àquilo a que um psicólogo-psicanalista, Daniel Stern, chama «os afectos de vitalidade» que descreve no recém-nascido (até aos dois meses): contrariamente aos «afectos categoriais» macroscópicos — afectos discretos como a alegria, a tristeza, o medo, a cólera, a repulsa, a surpresa —, indicam o «perfil de activação», a intensidade de vida de uma acção ou de um gesto (observáveis já no lactente do início, os afectos de vitalidade permanecem durante a vida inteira do indivíduo). Assim, a irrupção brusca de cólera ou de alegria, «uma inundação de luz, uma sucessão acelerada de pensamentos, uma emoção incomensurável provocada pela música e uma injecção de estupefaciente, todas estas coisas podem dar a impressão de um "acesso". Partilham os mesmos modelos de descarga dos neurónios, embora pertençam a territórios diferentes do sistema nervoso. Chamo afecto de vitalidade de um "acesso" à qualidade do que é sentido por ocasião de todas essas espécies de transformações»[1].

Os afectos de vitalidade exprimem a potência de vida de um afecto, a força de afirmação da vida, assemelhando-se nesse aspecto ao *conatus* de Espinosa.

Os gestos e movimentos desdobrados pelos afectos de vitalidade não precisam de ser explicados para serem compreendidos: contêm em si o seu sentido e o seu dispositivo de descodificação (que não é senão o seu próprio desdobrar-se). Porquê?

[1] Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourrison*, PUF, 1989, p. 80.

Talvez por representarem o sentido último que traduz todos os códigos, o Sentido dos sentidos. Não têm necessidade de qualquer dispositivo porque constituem elementos primários de formação de todo o sentido. Quando Espinosa afirma que a alegria aumenta a nossa «potência de agir» (o nosso «perfil de activação», diria Daniel Stern), enquanto a tristeza a diminui, compreendemo-lo imediatamente, sem termos de recorrer a outro tipo de experiência ou de pensamento. E se compreendemos a alegria, *esta* alegria, é através da modulação da potência vital que ela transporta consigo. No limite, são os afectos de vitalidade que nos permitem apreender imediatamente os afectos «categoriais», macroscópicos e discretos (alegria, medo, surpresa).

Curiosamente, na passagem em que descreve os afectos de vitalidade, Daniel Stern evoca a dança: «A dança moderna e a música são exemplos por excelência da expressividade dos afectos de vitalidade. A dança revela ao espectador-auditor múltiplos afectos de vitalidade bem como a sua variação, sem remeter para a intriga ou para sinais de afectos categoriais de onde poderiam derivar os afectos de vitalidade. O coreógrafo tenta, as mais das vezes, exprimir uma maneira de sentir, e não um sentimento particular. Este exemplo é particularmente edificante porque o lactente, quando observa os comportamentos dos pais que não têm expressividade intrínseca (quer dizer sinal afectivo darwiniano, [quer dizer: «categorial»]), talvez esteja na mesma posição do espectador de uma dança moderna ou daquele que ouve música. A maneira como um dos pais age exprime um afecto de vitalidade, quer o acto efectuado seja, não seja, ou seja particularmente informado por um afecto categorial»[2].

Resumamos: 1) Os movimentos dos afectos de vitalidade não são nem discretos nem macroscópicos, mas microscópicos e

[2] *Idem*, p. 81.

contínuos. 2) O afecto exprime uma potência e uma força que transportam com elas imediatamente o seu sentido. 3) Antes de manifestar «actos formais» (Stern), os afectos de vitalidade traduzem uma experiência afectiva muito mais abstracta que a dos actos que acompanham os afectos categoriais.

Os afectos de vitalidade podem encontrar-se com configurações semelhantes em muitos afectos macroscópicos (alegria e interesse, por exemplo); estes últimos resultariam até de uma classificação ulterior por categorias: o lactente começa a perceber as modulações da potência vital, antes de apreender os afectos discretos, como o medo ou a repulsa.

Temos aqui um exemplo de movimentos «abstractos», vitais ou primários que não têm necessidade de ser traduzidos para ser compreendidos. Estão presentes em toda a forma de dança, e não apenas «moderna». Muitos desses gestos são pré-programados, constituindo invariantes da expressividade corporal humana estudados pela etologia — como se, ao desdobrá-los, o corpo oferecesse ao mesmo tempo a mensagem e o código, sempre os mesmos em todas as culturas.

No entanto, não devemos confundir «gesto» e «movimento pré-programado»: o primeiro compõe-se de uma ou várias sequências de movimentos que têm uma forma determinada. Há gestos geneticamente pré-programados, e há movimentos pré-programados que não constituem gestos. O movimento, tal como o consideramos aqui, pode consistir em qualquer deslocamento ou alteração do corpo que começa, esboça-se e termina sem que desemboque numa forma (por exemplo, uma sequência mínima de um passo). Os movimentos dos afectos de vitalidade de Daniel Stern são deste tipo. A noção de movimento é decerto mais ampla que a de gesto, que compreendendo-a.

Construindo os seus gestos, a dança joga com três tipos de movimentos: os não codificados, movimentos espontâneos e livres; e os movimentos codificados que podem ser de duas espécies: os que são geneticamente programados, e os que sofrem

uma codificação cultural. Sobrefragmentando os movimentos codificados, a dança abre o seu «campo semântico» introduzindo neles uma margem de liberdade que não tinham à partida (quer dizer no gesto comum). Longe de se traduzir pela formação de gestos sobrecodificados, a abertura do campo semântico permite a expressão de sentidos primeiros do tipo «afectos de vitalidade». Recortando os movimentos macroscópicos em unidades aparentemente «a-significantes» ou abstractas, a sobrefragmentação abre o movimento dançado em duas direcções diferentes: para o interior do corpo, e para a sua superfície e, para além dela, para o espaço do corpo. Mergulhando no corpo, este movimento deixa emergir a força vital que nele se acoita — é por isso que tais emoções e afectos primários, veiculando um sentido primeiro intraduzível, se exprimem em todo o género de dança[3].

O que é um gesto dançado? Distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza: o facto de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem *contorno*, tem apenas um em-redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isso que lhe permite permanecer sempre aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço. Quando o faz, desliza em direcção à proeza acrobática ou à coreografia de circo.

Que o gesto fique sempre para aquém de um limite marca o primado do movimento que o transporta relativamente ao movimento que ele transporta. De facto, o gesto dançado supõe dois planos de movimento, um à superfície do corpo, outro que faz paralelamente o mesmo trajecto mas *sustentando* os movi-

[3] Como decerto se terá notado, estabelecemos uma distinção nítida entre «significação» e «sentido»: a primeira diz-se numa proposição, o segundo é extraproposicional.

mentos do primeiro plano. Este refere-se apenas aos movimentos visíveis do corpo próprio, ao passo que o segundo implica e atravessa todo o corpo, o seu interior e a sua superfície. Se o gesto permanece aquém de si próprio, é por causa da sua velocidade: esta é sempre inferior à do movimento do segundo plano, movimento subterrâneo que só se deixa ver nesta estranha esquiva do gesto aos seus próprios limites[4].

Corre-se em direcção a certo ponto, e antes mesmo de lá se chegar, vira-se iniciando um outro gesto; recua-se a pequenos passos estendendo-se os braços para diante... Um movimento mais poderoso que o das articulações do corpo visível esquiva sempre o gesto à sua efectuação funcional, desligando-o por assim dizer do espaço, operando um curioso evitamento do tacto. O corpo do bailarino não toca nem os objectos nem os corpos; o contacto com os outros corpos não é um tocar, mas uma simbiose.

É o desfasamento entre as duas velocidades dos dois movimentos, ou seja a suspensão do gesto que determina a sua maneira de dizer o sentido. O gesto dançado não exprime significação precisa porque todo o movimento em direcção ao signo e à significação se encontra duplamente suspenso: a montante, pela retenção que a velocidade menor do movimento visível opera sobre si; a jusante, porque o fluxo do movimento «subterrâneo» adquire uma velocidade tal que o gesto nunca consegue igualá-la. Retenção e precipitação, eis os dois aspectos contraditórios que compõem o gesto dançado, como se a precipitação em querer atingir a velocidade máxima do fluxo reconhecesse a sua impotência e decidisse empregar a sua energia em reter-se; mas de tal maneira que a retenção não impedisse a ve-

[4] É sem dúvida neste mesmo sentido que Giorgio Agamben define o gesto (em geral, referindo-se também ao gesto dançado) como «medialidade pura, sem fim», mantendo-se o movimento finalizado «em suspenso» do seu próprio fim. V. «Notes sur le geste» in G. Agamben, *Moyens sans fin*, Ed. Payot, Paris, 1995.

locidade de se desenrolar: pelo contrário, libertando-se de um fim, anima-se do interior, torna-se *maneira viva* de se dobrar desdobrando-se, de *mostrar* os circuitos de sentido do movimento invisível. Por outras palavras, o gesto torna actual um movimento virtual.

(Alguma coisa neste processo faz pensar no movimento das faculdades que caracteriza o sublime, segundo Kant: na dança, o movimento visível do gesto retraçaria um trajecto semelhante ao da imaginação, incapaz de se elevar ao nível da Ideia; os gestos do bailarino exibiriam assim o esforço sempre frustrado (a «precipitação») que visa atingir a velocidade máxima. O que explicaria porque é que a dança é tantas vezes descrita como uma arte do sublime).

Se o gesto dançado expõe um movimento aquém de si próprio, quer dizer que não extrai o seu sentido de um signo previamente codificado, diremos que é pura ostentação de um *movimento em direcção a* significações: e tal é o seu sentido. Não que a sua finalidade aí se deixe adivinhar como uma ausência presente, uma falta visível. Nada falta ao gesto dançado (no que difere do sublime kantiano); pelo contrário, contém um sentido pleno. Se o podemos descrever como puro movimento em direcção a (significações), basta-se a si próprio, nada acrescentando as significações ao seu sentido. Movimento em direcção a, ou movimento entre, ou movimento de transição.

Pensemos nalguns movimentos da vida real, por exemplo «inclinar-se para apanhar um objecto» ou «afastar-se de um projéctil». Entre a primeira e a última posições do corpo (que têm significações precisas articuladas pelas expressões «estar de pé», «inclinar-se», «afastar-se»), tem lugar um número indefinido de posições intermédias que não significam nada: não são mais que meios para chegar a certos fins. Retiremos de cada conjunto os movimentos significativos do começo e do fim; consideremos as sequências que restam em si próprias: obtêm-

-se *movimentos de transição* que possuem um sentido, embora nos seja impossível significá-lo com palavras. São movimentos que mostram as maneiras de agir, as modalidades da acção quando são efectuadas por corpos. Para apanhar um objecto, temos de nos inclinar, quer dizer dobrar o corpo deixando-o cair ou forçando-o para baixo; para nos afastarmos, temos de deslocar a cabeça enquanto olhamos para o projéctil, etc. Todos estes movimentos que nada significam de preciso a não ser quando se integram em sequências significativas, finalizadas, têm contudo um sentido imediatamente apreensível: dobrar o corpo para diante, abandonar a cabeça à força da gravidade extraem o seu sentido do facto de pertencerem a uma espécie de «linguagem do sentido», porque são *movimentos do próprio sentido*. «Abandonar-se ao peso» implica uma certa inflexão, um certo deslizar do corpo que faz sentido em múltiplas esferas de movimento: no pensamento (abandono-me aos meus pensamentos pesados), na emoção (cedo à tristeza), na existência (entrego-me ao meu destino), etc.

Não devemos pensar que são as metáforas que criam estes movimentos do sentido. Pelo contrário, a possibilidade de construir metáforas assenta nestes movimentos de transição: se posso escrever que «o meu pensamento se crispa», é porque a crispação do corpo implica uma modalidade de movimentos que se pode encontrar também nos movimentos do pensamento ou da emoção. Precisemos os termos: esta «modalidade de movimentos do corpo» encontra-se em todas as esferas dos movimentos que fazem sentido — são movimentos «amodais», altamente abstractos, transferíveis de um sentido para o outro, dos sentidos para o pensamento, do pensamento para o corpo[5].

[5] Recorremos, também aqui, à terminologia de Daniel Stern que chama «percepção amodal» à capacidade geral inata no lactente «de tratar informações recebidas numa modalidade sensorial e de as traduzir numa outra modalidade sensorial». A percepção amodal, cuja natureza continua ainda a ser misteriosa, estende-se às formas, às intensidades, aos ritmos, aos afectos. Cf. D. Stern, *op. cit.*, pp. 69-77.

Se os gestos dançados se compõem de movimentos de transição, o seu sentido tem portanto uma generalidade «amodal» impossível de exprimir fora do circuito dos próprios movimentos do *gestus*: por onde vemos que a emoção, o pensamento, a sensação emergem e se constroem enquanto gestos. O pensamento procede por gestos, tal como a minha emoção que se dilata, se intensifica, se dispersa, etc.

Foi o que Pina Bausch compreendeu perfeitamente ao inventar o seus *gestos emocionais*, capazes de exprimirem imediatamente emoções: quantos espectadores das suas peças não foram bruscamente tomados por uma emoção violenta, explodindo em soluços, atirando com raiva objectos para o palco, rindo numa espécie de vertigem? São os seus gestos que desencadeiam este género de reacções, porque se compõem dos mesmos movimentos (abstractos) que compõem a emoção.

Recordemos um traço do processo de construção das suas coreografias. Ela pergunta aos bailarinos: «O que é a Primavera? Que sentimentos faz experimentar? O que é vos passa pela cabeça quando pensam na Primavera? O que é que esta palavra desperta?» E segundo as respostas, muito diversas, concebe os movimentos de gestos que recortam exactamente os movimentos das ideias e sentimentos suscitados nos bailarinos pela imagem da Primavera. Como conta Raimund Hoghe, a propósito de um outro tipo de exercício em que se tratava de associar praticamente movimentos à ideia de valsa (o que é uma valsa?): «Por ocasião de um ensaio [...], certos pares vão mover-se ao ritmo de uma valsa, não fazendo passos segundo um compasso de três tempos, mas movimentos "nos quais há o sentimento da valsa" [Pina Bausch]»[6]. Se a emoção provocada pelos seus gestos é tão intensa, é porque descobre que a emoção é um gesto: basta analisar os ritmos abstractos que a compõem para determinar os

[6] Raimund Hoghe, Pina Bausch, *Histoire du théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987, p. 40.

movimentos que é preciso transferir para o corpo e para os membros do bailarino, criando um gesto dançado.

Recordemos também que é a mesma Pina Bausch que se interessa por «sentimentos que não podemos forçosamente classificar»[7], e que correspondem sem dúvida a esses movimentos de transição que exprimem afectos não categoriais.

Os movimentos de transição do corpo não são próprios apenas da dança: encontram-se em todos os movimentos e gestos da vida comum. Mas a dança transforma-os condensando-os e concentrando-os quando se achavam dispersos, conectando-os directamente, quando entravam em sequências narrativas ao serviço de movimentos significativos, ampliando-os quando eram imperceptíveis na vida, pondo-os no próprio centro do movimento dançado. Em suma, a dança ordena estes movimentos numa *gramática semântica*: a dança dança essa gramática.

Já o vimos: a noção de uma gramática semântica dançada é duplamente paradoxal: em primeiro lugar, porque, parafraseando Cunningham, o léxico é aqui a gramática; ora, de um ponto de vista linguístico (semântico), a própria ideia de uma gramática só pode referir-se a um sistema de signos. A dança situa-se no domínio pleno do sentido, fazendo os seus gestos imediatamente sentido, sem passarem pela linguagem. Gestos, é certo, que tendem a constituir-se como signos, mas que, por si próprios, nunca o conseguem por completo.

Os gestos dançados, enquanto quase-signos sobrearticulados e de imediato dotados de sentido, ordenam-se numa coreografia cujo nexo apresenta um sentido, não significações. No entanto, dizemos que os gestos se encadeiam segundo «frases»: ainda que seja impossível isolar unidades discretas de gestos («gestemas»), quase se recortam sequências minimais. É o segundo aspecto do paradoxo: não há unidades insecáveis do movimento corporal, mas cada dança pode construir uma sequência e tratá-

7 *Idem*, p. 21.

-la — durante o tempo da performance — como se se tratasse de uma unidade elementar.

Tendo bem consciente que uma «unidade» de movimento é sempre divisível e infinitamente plástica, consideremos os dois grandes tipos de unidades da gramática semântica da dança: 1) Os movimentos de transição, que acabamos de descrever. Há mil maneiras, para o coreógrafo, de os isolar e de fazer deles movimentos dançados — de Cunningham a Pina Bausch. Pode também proceder-se à maneira de Duchamp, descontextualizando o objecto já feito, retirando-lhe assim a sua finalidade, e inserindo-a num contexto novo (de exposição) que lhe é estranho: o processo correspondente na dança consistiria em elidir de uma sequência narrativa as «figuras» ou formas macroscópicas significativas, deixando a nu os puros movimentos de transição. É o que parecem fazer numerosos coreógrafos contemporâneos (por exemplo, em *Drumming*, peça de Anne Teresa De Keersmaeker (1998), algumas séries de movimentos parecem provir deste modo de proceder).

Apreendemos os movimentos de transição sobretudo nos animais. Não quando projectamos nos seus movimentos intenções humanas, mas na surpresa perturbante de compreender o incompreensível dos seus movimentos. A marcha pesada, a quatro patas, de um chimpanzé; o andar incrivelmente ligeiro de um elefante; a forma de fazer deslizar os músculos de um felino — mergulhando-nos num espanto sem fim: descobrimos em nós um outro sentido no qual nos introduz o devir-animal. Não foi por acaso que uma Simone Forti, uma das mais importantes coreógrafas do movimento pós-moderno americano, se interessou tanto pelos movimentos animais.

De um modo geral, todo o devir-animal concentra uma grande riqueza de movimentos de transição; talvez devamos até dizer que toda a dança, porque compreende necessariamente movimentos de transição, esboça ou apresenta devires-animais. Numa peça criada em Montpellier em 1998, *Les Lieux de là*, Mathilde Monnier combina toda a espécie de devires: movi-

mentos moleculares, de reptação, de choque, de assimilação, de exclusão, movimentos viscerais inomináveis, de inalação, de suspensão do corpo, de amontoamento, de afloramentos, de rangidos... Os corpos dispersam-se e reúnem-se como células num grande corpo instável, frágil, sempre prestes a desfazer-se. O devir-animal não visa uma figura animal concreta, mas parece atravessar as etapas da filogénese como se o Grande Animal virtual que vive em nós se actualizasse nos corpos dos bailarinos através de mil movimentos diferentes.

2) Mas um gesto dançado não transmite apenas um sentido explícito (ainda que «de transição»). Traduz também um sentido inconsciente. Se considerarmos o conjunto dos gestos do corpo como um sistema, uma posição do corpo[8] traz consigo um contexto espacial, de tal maneira que a posição ganha um sentido por referência às outras posições possíveis, no interior de um campo semântico. Cada posição actual cria uma configuração de *espaço contextual* (o espaço em redor objectivo, o espaço de presença, o espaço do corpo) que traduz o tipo de relação do sujeito com os outros. O corpo produz esse espaço contextual invisível que induz esta ou aquela posição (comportamento) nos outros corpos — por exemplo, distância, afastamento ou aproximação por medo ou atracção. Ao mesmo tempo que um sentido presente, um sentido ausente emana também do espaço contextual (por exemplo, toda uma série de comportamentos (posições) de evitamento do corpo são traduzíveis como «falta de afecto»). Não é preciso dizer que este espaço contextual é atravessado de forças — não sendo a sua configuração invisível senão a *forma dessas forças*.

[8] É óbvio que cada gesto-signo (por exemplo de um braço) faz parte de um gesto mais vasto que o engloba. Não há antebraço levantado que não faça parte do braço, do torso e assim por diante até à posição do corpo por inteiro. De tal modo que em cada caso não há mais que um só gesto (do todo do corpo) que se compõe energeticamente de outros gestos que compreendem outros, etc. Como veremos, o movimento dançado realiza, graças ao equilíbrio meta-estável, esse todo do corpo que forma um gesto.

Ora, um tal espaço contém sempre um sentido inconsciente que afecta a sua forma: o espaço das forças que rodeia o corpo do bailarino de uma espécie de território energético, resulta do que esse corpo exprime e do modo como o exprime; e nunca exprime tudo o que corresponde às suas possibilidades, quer dizer à sua potência de expressão.

Ponhamos que qualquer gesto manifesta necessariamente um desfasamento entre a expressão e o exprimido. Em primeiro lugar, porque a expressão, que se supõe traduzir aquilo que se encontra inscrito no exprimido, diz sempre mais e menos que este; porque este existe e não existe antes de se exprimir (não é nada sem a expressão e a expressão não é nada sem ele). Em seguida, porque pertence à natureza do exprimido comportar não-inscrições.

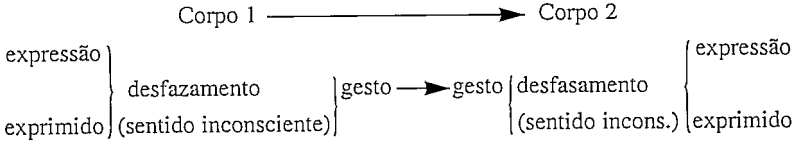
Não há inscrição que não seja acompanhada de uma não-inscrição. Se devemos tomar aqui o exprimido como o que se inscreve nos movimentos do corpo (internos, viscerais; e exteriores, gestos determinados pelos «modelos sensoriais» que os desencadeiam), podemos dizer que todo o acontecimento de qualquer tipo (sensorial, existencial) que tende a inscrever-se no corpo (constituindo assim aquilo a que temos de facto de chamar *o inconsciente do corpo*), traz consigo outros acontecimentos que não chegam a inscrever-se, deixando um *branco*, uma sequência cinestésica não estimulada, nunca posta em movimento[9] e que, porque adormecida e paralizada, entrava outras (bloqueamento).

[9] A inscrição pode não acontecer devido a um trauma tão intenso que produz um «branco psíquico», «para além do inconsciente», como Fereczi mostrou. Alargando a noção, diremos que a corrente da vida psíquica comporta necessariamente a não-inscrição: a infinidade de estímulos que fere os nossos sentidos e o nosso corpo, a infinidade de imagens, de informações, de sensações, de ideias, de descontinuidades de tempo e de espaço que afecta o nosso pensamento nunca pode ordenar-se inteiramente para fazer sentido. Há portanto necessariamente sentido inconsciente que flutua entre as coisas do mundo. Sentido que se inscreve enquanto inconsciente em brancos psíquicos e em *brancos somáticos*, brancos de movimento — vazios, nadas não-inscritos que todavia deixam marcas da sua não-inscrição (constituindo, sem dúvida, o autismo um exemplo extremo).

Este simples facto basta para estabelecer o fosso entre a expressão corporal e o exprimido. Joga-se aqui a verdade do bailarino. Exprimir-se-á ele sempre sinceramente? Atingirá sempre esses estratos de movimento bloqueado ou não-inscrito que deveriam dizer toda a sua verdade? «Sou inteiramente verdadeiro naquilo que quero exprimir?» — estas questões, sem parar levantadas pelo coreógrafo e pelo bailarino[10], são testemunhos do desfasamento inevitável entre a expressão e o sentido do exprimido.

Como «o corpo não mente» (fórmula repetida à saciedade por gerações de bailarinos e cujos direitos de autor pertencem, ao que parece, a Martha Graham), este desfasamento exprimir-se-á nos gestos dançados. Melhor: manifestar-se-á no espaço contextual actual, na forma das forças do espaço do bailarino. Surgirá aí como uma espécie de «contorno de uma ausência», ou de vibração dissonante do que não enquadra com *aquilo que deveria exprimir-se* e que não se vê. Ora, o que se devia exprimir num contexto espacial é da ordem do virtual do qual apenas uma parte se encontra actualizada no gesto do bailarino. Em suma, o sentido do gesto é inconsciente, invisível, e todavia captado pelos outros corpos cujas posições e espaços contextuais são induzidos por essa mesma falha na actualização do exprimido.

Como se apreende aqui o sentido inconsciente através da forma do espaço contextual, o espaço das forças?



10 V. em R.Hoghe, *op. cit.*, os exemplos impressionantes destas inquietações que se podem encontrar em Pina Bausch.

Este esquema descreve a transmissão de um sentido inconsciente de um corpo para outro; e assim, a apreensão — por um espectador que ocupa o lugar do Corpo 2, dado o devir-bailarino que a visão da dança nele induz — do sentido inconsciente transportado pelo gesto dançado.

Chamaremos a este inconsciente que rodeia todo o gesto um inconsciente de posição. Os seus «conteúdos» ou «unidades» de sentido não constituem significações proposicionais; e embora formem brancos ou não-inscrições desdobram-se num *continuum* de movimento sobrearticulado que não admite mais que uma quase-descontinuidade.

Todo o movimento dançado é disso que vive. Todo o movimento dançado luta de facto contra a não-inscrição, procurando mostrar as figuras do vazio, fazendo sair os em-redor (os contornos internos) dos brancos não-inscritos. O desfasamento entre duas velocidades, a do movimento subterrâneo e a do movimento visível, que caracteriza o gesto dançado define o espaço dos possíveis que não foram actualizados e que a dança faz emergir: abre o campo dos possíveis no espaço e no tempo, dilata o corpo e a sua presença, anuncia o que o corpo pode e que ele não pôde agir. O campo dos possíveis é o espaço da não-inscrição, doravante explorável, delimitável, aberto; em suma, o espaço do inconsciente do corpo, ou do corpo virtual (nós identificamos aqui «virtual», «inconsciente do corpo», «espaço dos possíveis», «lugar da não-inscrição»).

*
* *

Procurávamos responder à pergunta: que apreende aquele que olha os movimentos não significativos do bailarino?, e obtivemos dois tipos de «unidades» de sentido extraproposicional: os movimentos de transição e os movimentos do inconsciente de posição. Encontrando-se na vida comum sob forma microscópi-

ca, constituindo uns e outros pequenas percepções, a dança aumenta a sua escala porque faz deles o seu objecto. O movimento dançado compõe-se dessas unidades variáveis e cambiantes, unidades de sentido que podem transformar-se em quase-signos.

O corpo dança a gramática do sentido porque é o lugar onde os signos se tornam sentido, e reciprocamente.

Mas a questão permanece: que apreendemos nos movimentos do bailarino? Uma vez que este último dança o sentido, que sentido dança ele?

Se considerarmos os signos triviais de um rosto e de um corpo em repouso, em seguida a transformação que sofrem quando o corpo se põe em movimento, podemos assinalar uma linha de fuga: o signo e o gesto-signo tendem a desaparecer enquanto tais. O que o signo significa dissolve-se no movimento do gesto; e o gesto-signo vai-se afogando no corpo-movimento. Já não se pode desligar uma sequência discreta (signo ou gesto-signo) da massa inteira do corpo em movimento: toda a sequência é doravante inerente à massa inteira do corpo.

Esta não forma um peso e um volume indeterminados. O corpo, enquanto massa ou bloco, constitui precisamente o material do plano de imanência: é porque o corpo existe como massa homogénea que o interior desliza para o exterior. O corpo como massa é o horizonte sobre o qual se recortam os gestos-signos.

O movimento dançado tem em particular o facto de absorver os signos corporais, de os dissolver e, inserindo-se no movimento que lhes deu origem, transformar essa génese no movimento puro que a sua própria energia transporta. Por exemplo, o gesto de apontar com o dedo é um signo: indica-se assim um pássaro, ali. É um signo indicativo. Numa dança, este mesmo gesto entra num *continuum* de movimento que o transporta a partir dos movimentos múltiplos que o engendraram: movimentos da visão, do pensamento, da emoção particular de ver um pássaro, de o querermos mostrar a outrem, etc. Todos estes mo-

vimentos se fundem e se inserem no movimento dançado, de tal modo que o «gesto dançado de indicar» contém nele os movimentos da emoção, do pensamento, da visão, etc. Agora é todo o corpo em acção que é o sentido do signo: o corpo não significa o gesto de apontar o dedo para um pássaro que voa, é o movimento do sentido (ou da génese do sentido) que o gesto, na sua forma estática, condensava nele.

Dissolução portanto de signos pelo movimento dançado. Dissolução da expressividade local, discreta, separada, de uma sequência corporal (gesto-signo).

O movimento dançado tem o poder de retomar, «reduzindo-os», os movimentos de génese dos signos. Tomemos um exemplo trivial: uma corrida dançada no bailado clássico pode exprimir ansiedade na esperança. O movimento da emoção, do pensamento, etc. dá origem à ansiedade que a corrida do bailarino traduz. No ballet, essa corrida conserva ainda um valor de signo, significa alguma coisa. Quando, noutros géneros, mais abstractos, o movimento deixa de exprimir o que quer que seja, torna-se mais que expressão, torna-se o próprio movimento que vai do exprimido à expressão. O espectador não *vê* uma significação (ansiedade, esperança), tende a mover-se interiormente como o bailarino, torna-se movimento do exprimido para a expressão — movimento que já não remete senão para si próprio.

Absorvendo o gesto, o movimento dançado recolhe a energia do signo, por um lado; por outro lado, reintegra essa energia no fluxo de energia *inconsciente*, corporal, do movimento que preexistia à absorção do signo.

Que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento. Não vê unicamente com os seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro.

Assim, não «compreendemos» a dança, porque ela não é feita para ser «compreendida». Não se compreendem os seus

signos por si próprios, e a sua «linguagem» reduz-se a uma técnica: são gestos, posturas que engendram o movimento, que absorvem os signos, que criam a imanência. Cada coreógrafo tem a sua maneira de o fazer: falamos então da «sua linguagem».

No entanto, não haveria plano de imanência, se não houvesse gestos-signos a dissolver. E em seu lugar vêm outros gestos que entram no movimento geral do sentido do plano de imanência. Como significam estes novos «gestos» (se, ainda que tenham perdido todo o sentido próprio, falam ainda do sentido imanente)?

Não podemos dizer que os movimentos dançados em geral entrem numa única categoria de movimentos, como talvez tenhamos dado a entender. Na verdade, se os movimentos de transição bem como os do inconsciente de posição formam *o núcleo* dos movimentos dançados — sem eles, não haveria dança —, o que é próprio deste núcleo é tender ora para o gesto-signo, ora para a forma pura das forças:

movimentos significativos (codificados) — gestos visíveis

↗

movimentos não visíveis significativos — (nuvens)

↘

formas das forças (descodificadas) — gestos invisíveis

Vemos que os movimentos não-visíveis transmitem um sentido imediato. Sob que forma este núcleo de movimentos e de gestos apresenta o sentido? Sob a forma de *nuvens*.

A gramática semântica dançada constrói incessantemente nuvens de sentido. São «unidades» semânticas sempre variáveis e contínuas.

O que é uma nuvem? Uma concreção de sentido que surge numa atmosfera (noção que analisaremos mais longe). Concreção movente e móvel, submetida a transformações imperceptí-

veis; tal como o sentido apreendido nos gestos do bailarino, a forma da nuvem é geralmente instável e efémera (ou então dura na imobilidade, como o bailarino que se mantém parado). Curiosamente, as mudanças de forma são sempre constatadas retrospectivamente. Sob o nosso olhar os seus contornos actuais dão lugar a outros sem que nos apercebamos disso, ou sem que possamos seguir o processo de transformação. O mesmo se passa com os movimentos interiores: a nuvem incha, novos volumes nascem no interior dos já visíveis, depois outros surgem ainda no meio de recém-chegados. A extraordinária potência da nuvem liga-se ao facto de mostrar o movimento das formas sem revelar o seu processo; o facto de apresentar mutações discretas num desenvolvimento contínuo inapreensível. É o que acontece aos gestos do bailarino que recortam segmentos quase-discretos numa sucessão ininterrupta de movimento subterrâneo.

Como é isto possível? O movimento de transformação das nuvens constitui *uma alteração que implica um deslocamento*, de tal modo que percebemos as modificações e o deslocamento numa continuidade paradoxal que não deixa ver o seu dinamismo interno. É que a alteração irrompe a partir de um fundo invisível. A alteração é nascimento: cada forma prolonga e substitui a que a precede. Engendra-se um movimento contínuo do qual captamos apenas a sucessão abstracta e a diferença das formas.

O movimento das nuvens altera-as por surgimento e aparição, como se uma figura, um contorno, uma linha, uma crista viessem completar o que resta do desaparecimento dos traços anteriores — como se uma figura invisível virtual se actualizasse no prolongamento das que olhávamos e já lá não estão. Estranho devir das formas cujo movimento se apreende sem se apreender a sua lógica — como se cada forma surgisse do caos e viesse todavia enquadrar-se no nexo próprio da nuvem.

À maneira do movimento cinematográfico a propósito do qual Gilles Deleuze mostrou como a «imagem-movimento»

primava sobre o movimento das imagens individuais[11], a alteração das nuvens na dança, impondo-lhes uma transformação que se dá no mesmo lugar ao mesmo tempo que arrasta o seu deslocamento de sentido, situa o devir no centro do próprio movimento dançado. Porque a nuvem de sentido *é* o movimento do sentido.

(Não se deve perder de vista que a nossa analogia — visando justificar o uso do termo «nuvem» para caracterizar a unidade do sentido da dança — procura transferir certos traços do movimento meteorológico para o movimento do sentido, e não para o movimento do corpo).

O gesto dançado não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a nuvem de sentido irrompe dos gestos vindos do interior — vimos já como o gesto induz um movimento para o interior do corpo —, surgindo ao mesmo tempo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreções de sentido. Os movimentos de transição segregam nuvens, quer dizer conjuntos autónomos e indefinidos que se ligam uns aos outros em combinações de sentido intraduzíveis em significações claras e precisas, mas segundo uma lógica (ou

[11] Cf. G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Ed. Minuit, 1983. Sobre a concepção do movimento que está em vias de mudar no final do século XIX e no princípio do século XX, Deleuze escreve: «No entanto, os contemporâneos podiam ser sensíveis a uma evolução que transportava as artes, mudava o estatuto do movimento, até na própria pintura. Por maioria de razão, a dança, o bailado, o mimo abandonavam as figuras e as poses para libertar os valores sem-pose, não-pulsados, que referiam o movimento ao instante qualquer. Deste modo, o bailado, o mimo tornavam-se acções capazes de responder a acidentes do meio, quer dizer à repartição dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento» (p. 16). Embora tenhamos aqui descrito *o movimento do sentido*, e não o movimento dos gestos, é claro que a alteração-deslocamento das nuvens já não se reporta a figuras-referentes do sentido, mas a equivalentes dos «instantes quaisquer» no plano do sentido, porque o movimento da nuvem só se refere a si próprio — quer dizer a toda e qualquer «modalidade» (Stern) de gesto.

sintaxe semântica) transparente e rigorosa. Em suma, em quase-articulações de uma gramática semântica, da maneira como as nuvens atmosféricas se «articulam» ou se conectam umas com as outras (uma vez que as suas alterações-deslocamentos sugerem os surgimentos-conexões do sentido na dança).

É a forma da nuvem que impõe esta associação. Observemos que a nuvem não tem contornos, mas que os seus limites se desvanecem numa espécie de *sfumato*, do mesmo modo que o sentido dos movimentos de transição desliza de uma sequência para outra sem que seja possível recortar neles elementos insecáveis. Por outro lado, a nuvem, como o sentido, pode assumir contornos precisos de figuras, de signos; ou então transformar-se num magma informe, acumulando protuberâncias sem sair do mesmo lugar. Por fim, tal como o sentido, a nuvem compõe-se de múltiplas camadas que se sobrepõem, se imbricam, se confundem parcialmente.

Insistamos no seguinte ponto: as nuvens de sentido que aquele que olha apreende no movimento dançado não condensam nelas um sentido confuso ou «informe», toldado ou indiscernível (assim qualificado por comparação com as significações da linguagem articulada); mas concreções bem definidas de sentido que «se articulam» entre elas à maneira das nuvens. Estas combinam-se e conectam-se à medida que se transformam; o seu movimento de morfogénese *é a sua própria articulação*.

As nuvens de sentido são antes *formas de expressão específica do sentido* enquanto é dançado, quer dizer explicitado na acção que faz da dança uma «*performing art*»[12]. Contém assim a sua própria clareza que nada deve à do conceito, mas depende

[12] Estaríamos aqui de acordo com a ideia geral de Graham McFee de que residiria aqui o sentido da dança. Mas em desacordo com a importância excessiva que, por outro lado, ele concede à linguagem, a ponto de parecer por vezes contradizer-se. Cf. G. McFee, *Understanding Dance*, Routledge, Londres, 1996.

unicamente da qualidade da energia (há movimentos «confusos» e movimentos «claros» que não se traduzem em ideias confusas ou claras. Por exemplo, a insistência de Cunningham na necessidade de «clareza» refere-se directamente a um carácter do movimento — cujo sentido nem por isso releva menos das «nuvens»[13]).

Não é sem dúvida um acaso que as unidades abstractas portadoras de sentido do movimento tomem a forma de nuvens. Num belo livro consagrado à história da nuvem[14], Hubert Damisch observa que a nuvem desempenha na pintura funções muitas vezes de acordo com as suas propriedades físicas: entre a terra e o céu, não contradizendo a gravidade mas gozando de uma espécie de ausência de peso, vocacionado para um movimento de elevação, suficientemente informe mas podendo tomar figuras precisas, fora do sistema de signos da perspectiva renascentista mas fazendo-o funcionar do exterior, entre o significante e o significado, etc. Ainda que todas estas propriedades se refiram à imagem e ao movimento de uma coisa, contaminam necessariamente (pela própria forma da nuvem que raramente se deixa fixar numa figura-signo, aproximando-se assim do significado) o movimento do sentido; e estabelece-se uma estranha semelhança entre certas conclusões de Damisch e a noção de «nuvem de sentido» na dança.

Um exemplo: Damisch mostra que a nuvem cria uma profundidade do espaço inteiramente diferente da profundidade perspectivista do Renascimento. Do mesmo modo, podemos notar como, na dança, a nuvem de sentido escava um para-além do sentido dos gestos visíveis que se desenvolvem no espaço objectivo da cena. A nuvem de sentido dos movimentos de transição reporta-se não só a gestos exteriores, mas à gestualidade da

13 Recordemos a sua afirmação: «*the grammar is the meaning*».

14 Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Ed. Seuil, Paris, 1972.

emoção, do pensamento, dos afectos de vitalidade. O que é possível porque o gesto dançado «diz» (dançando) uma concreção atmosférica de sentido que resulta do desfasamento ou intervalo entre o gesto visível e o movimento subterrâneo, entre a velocidade de um e a velocidade do outro — sendo o sentido da nuvem o movimento que percorre o *em-redor* interno do intervalo (que não tem contorno): e temos então o sentido do inconsciente de posição.

No entanto, como vimos, o que é próprio da nuvem de sentido é oscilar entre o gesto-signo e a forma pura das forças (que tenderia para o sentido puro sem forma, quer dizer para o informe, o êxtase, o *pathos*). Esta oscilação está sempre presente em todas as danças, algumas das quais tendem para uma direcção e outras para a direcção contrária[15].

Assim, a nuvem está sempre submetida a um duplo devir que, por nunca ser levado ao seu termo, conserva paradoxalmente a autonomia da unidade de sentido. Enquanto conjunto dos gestos-sentido, não pode manter e garantir a sua consistência enquanto sistema a não ser deslizando incessantemente do sentido para o signo. Com efeito, não podemos conceber qualquer conjunto de movimentos dançados que ficassem sempre *mergulhados no sentido*, e em que cada acção desdobrasse imediatamente o movimento do sentido: porque os movimentos tornar-se-iam então energia pura não significada mas agida. Deixaríamos de *ver* corpos que se movem para desposarmos sem distância um tipo de movimento que só por simbiose apreenderíamos — o espectador participaria na dança que se reduziria a movimentos de epifania, de incarnação e de êxtase do sentido. Quer dizer, em repouso: já não haveria nem articulação nem dança.

15 Como mostra Damisch, também na pintura o movimento de oscilação entre a nuvem sem contorno e a nuvem com o contorno bem marcado pontua a história da pintura ocidental e oriental.

De igual modo, a fim de garantir o «sistema» das nuvens, são necessários gestos-signos e movimentos fora-do-sistema que permitam às nuvens-unidades «articularem-se» (quase--articularem-se). Movimentos que não desposam inteiramente o movimento do sentido mas que, de uma maneira ou de outra, parcialmente, indirectamente, o significam. É o que faz a dança: as duas velocidades de movimento, criando uma cadeia de gestos e um fluxo subterrâneo que dela se desfasa perpetuamente, abrem o espaço à afirmação dos gestos-signos. Como se formam estes? Se as nuvens «se situam» na fronteira entre os dois movimentos ou antes, se resultam da tensão que mantém aberto o intervalo entre eles, os gestos-signos provêm da acentuação dos movimentos visíveis em detrimento do fluxo invisível e virtual. Melhor: o actual tende a absorver o virtual.

Se esta tendência se realizar, surge uma espécie de falso plano de imanência que faz desaparecer a nuvem. Em termos concretos de coreografia e de dança, isto traduz-se de múltiplas maneiras, mas sempre privilegiando a técnica, ou o aspecto ginástico ou acrobático, ou a fisicalidade ou o virtuosismo do bailarino. O que pode produzir grandes *movers* (como Paul Taylor) ou coreógrafos que se esgotam nos signos ou na velocidade objectiva do corpo móvel (como Thwyla Thorpe que força a velocidade do gesto a reunir-se ao fluxo virtual: o seu movimento sofre acelerações intensas que não dizem senão isso mesmo ou quase). Por outro lado, não devemos esquecer que a tendência para construir signos, própria do movimento dançado, nunca chega a constituir um sistema de signos: ela aborta necessariamente devido à natureza do gesto corporal.

Em suma, é necessário que as nuvens, que esboçam nelas a imanência da forma e do fundo, do signo e do sentido, engendrem também o que lhes permite autonomizarem-se e circularem enquanto unidades de sentido, num plano singular de movimento — mantendo-se à distância do plano dos signos mo-

ventes (gestos visíveis ou macroscópicos significativos[16]). Este plano do movimento das nuvens define a passagem do virtual para o actual, do sentido (exprimido) para o signo (expressão).

Forma-se portanto um laço entre a nuvem (gesto invisível e percebido) e o gesto signo: ou seja, entre a forma das forças que transmite imediatamente o sentido e os signos intencionais que o corpo elabora.

Pode acontecer que seja através dos gestos-signos que o espectador apreenda o sentido do movimento dançado. Neste caso, a forma dos gestos-signos introduz à forma das forças, como numa narrativa bem codificada: vemos então desenrolarem-se séries de gestos que significam situações ou estados de coisas precisos; através deles, neles, apreendemos todavia as nuvens de sentido que restituem a sua tonalidade semântica, a forma das forças emitidas, essa inflexão da atmosfera que, graças ao tipo de intensidade das forças, diz imediatamente o sentido (não apreendo apenas que certa personagem está zangada, mas também o modo *como* ela se zanga: e é essa maneira de se zangar que dá o sentido dos seus sentimentos. Assim captamos o carácter de alguém através da atmosfera que o rodeia: o conjunto

16 A dificuldade desta análise vem da impossibilidade de definir e de nomear precisamente objectos fugidios. As «nuvens» são unidades de sentido que se exprimem em «gestos-sentido» (movimentos de transição e do inconsciente de posição); mas estes deslizam incessantemente em direcção a «gestos-signos», de tal modo que não há nuvens que não sejam já parcialmente signos («quase-signos»). Do mesmo modo, as nuvens tendem a mostrar o sentido nu, se assim podemos dizer, em «formas do sentido» — numa direcção oposta à constituição dos gestos-signos. Mas estes não podem existir sem essas «formas do sentido»: e é precisamente isso o que a nuvem exprime. Por outro lado, o movimento tendente à formação dos gestos-signos implica uma mudança de escala, do microscópico para o macroscópico; o movimento contrário, em direcção ao sentido nu, tende para o microscópico que se desvanece no *pathos*. A nuvem, essa, é da ordem do microscópico ampliado, quer dizer conservando na escala macroscópica todas as propriedades dos movimentos microscópicos — entendendo-se que, nos outros dois casos, a mudança de escala equivale a uma mudança de natureza.

das pequenas percepções que se agrupam pela conjunção das forças atmosféricas traça a curva do carácter). Em tal caso — menos raro do que se crê —, alguma coisa como uma *sugestão* liga a forma do gesto-signo à forma do sentido.

No entanto, não é aberrante assimilar a *forma do sentido* a uma figura ou forma de um gesto? O que é que pode ser a forma de um sentido? É dada, como vimos, pela curva das forças, ou seja por uma intensidade; e podemos compreender que o movimento que desdobra a intensidade tenda a tomar a forma do gesto dançado, se é verdade que este, no plano de imanência, tende a desposar o movimento do sentido. Todavia, devemos tomar a palavra «sugerir» no duplo sentido de «recordar» de maneira directa e de «reenviar» de modo inexplicável, através de uma espécie de persuasão mágica: neste caso, diz-se que há «sugestão» inconsciente.

A sugestão do sentido que o gesto induz no olhar do espectador comporta dois reenvios: do gesto-signo para os movimentos de transição que dão a forma do sentido; e destes para o gesto-signo. Este último ganha então um sentido mais pregnante enquanto movimento dançado: ganha contornos internos, se tinha apenas um contorno; anima-se, aumenta a sua potência de vida, cintila na aura que emana do corpo do bailarino. É que o plano subterrâneo, virtual, de movimento prevaleceu sobre o plano dos gestos do corpo-objecto.

Para o espectador, as formas visíveis do corpo suscitam uma outra «visão», a das forças e dos movimentos virtuais: as formas visíveis sugerem as formas virtuais, «prolongando-as» e actualizando-as parcialmente. De tal modo que as primeiras encetam uma espécie de devir-virtual, que as transfiguram. É o que faz o *ballet* clássico, levando o virtual a recair sobre o corpo visível, tornado «aurático».

Ou então as formas visíveis sugerem as formas invisíveis porque umas e outras convergem em direcção à mesma moldagem do espaço: as últimas indo do corpo ao espaço, através do espa-

ço do corpo; os gestos-signos inserindo os seus quase-grafos no movimento subterrâneo dançado, quer dizer enterrando-se no corpo de onde tinham saído. Dar uma forma visível ao virtual — aqui, ao espaço do corpo — foi o que quiseram fazer Loïe Fuller com os seus véus, em solo; ou Alwin Nikolaïs, unindo os bailarinos com tecidos e outros materiais. A um outro nível (microscópico e técnico), é também o que fazem todos os dias os técnicos da iluminação, da sonoplastia, do guarda-roupa: todos eles trabalham na osmose, no terreno da sugestão do sentido, aí onde o movimento das nuvens se actualiza nos movimentos das sombras e da luz num rosto, nas microtonalidades que afloram os gestos, no trilho de uma cor sobre um ombro.

5

A comunicação dos corpos: Steve Paxton

O que é o plano de imanência da dança? É um plano de movimento. Mas não de qualquer movimento indiferentemente. A marcha compõe também um plano de movimento em que certos movimentos de órgãos coexistem e se combinam de maneira específica, segundo uma lógica própria. Podemos até fazer participar nela outros movimentos não habituais (andar virando a cabeça para a esquerda e para a direita, por exemplo). Tudo isto, no entanto, não forma um plano de imanência.

Para construir um tal plano dançando, requerem-se pelo menos duas condições: a) que o pensamento e o corpo façam um só no movimento (a «fusão» de que Cunningham fala); b) que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpos dançantes.

Aqui examinaremos apenas um aspecto desta última condição.

Para que haja «fusão» ou «saturação» do corpo pelo sentido, é necessário que uma osmose completa se produza entre a consciência e o corpo. Esta osmose só existe por surtos na consciência vígil comum, por ocasião de uma dor ou de um esforço muscular intensos. Normalmente só temos uma consciência exterior

do nosso corpo (visto como corpo-objecto). Todavia, até mesmo uma tal exterioridade não é total: no regime comum da consciência (do mundo), formamos sempre uma espécie de consciência implícita do nosso corpo como de um objecto particular (como diz Leibniz, ele pertence-nos, «temo-lo»; ou antes, é um corpo de Carne, sensível, como diz Husserl).

Steve Paxton, o coreógrafo e bailarino americano, escreve: «A consciência pode viajar no interior do corpo. É um facto análogo ao de dirigir o olhar, no mundo exterior. Há também uma consciência análoga à visão periférica, que é a consciência do corpo inteiro, mantendo-se os olhos abertos»[1].

Aparentemente, Steve Paxton faz recair a relação consciência/interior do corpo sobre a relação consciência/mundo exterior, comparando a consciência do corpo à visão. O seu pensamento, sobre este ponto, parece hesitar porque noutro lugar afirma que o bailarino deve ter uma «consciência inconsciente» a fim de deixar o mais livres e espontâneos possíveis os movimentos corporais, o que uma consciência unicamente «consciente» e separada não poderia fazer.

Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflecte uma paisagem, mas como uma topografia dos trajectos e dos lugares da energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do *ballet* diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios.

Assim o bailarino tem necessidade de ter mais que uma consciência exterior do seu corpo; tem dele uma consciência «do interior». O que é esta modalidade de consciência?

No artigo citado, Paxton descreve a maneira como descobriu e elaborou a técnica do «Contacto-Improvisação» (CI). Um dos pri-

[1] Steve Paxton, «Drafting Interior Techniques», *Contact Quaterly*, v. XVIII, nº 1, Winter/Spring 93, p. 62.

meiros exercícios que propunha aos seus estudantes (quando andava ainda em busca do seu método) consistia em dizer-lhes, enquanto eles se mantinham de pé, imóveis: «Imaginem, mas sem o fazer, imaginem que estão a avançar um passo com o vosso pé esquerdo. Qual é a diferença, relativamente à situação anterior? Imaginem... (repetir). Imaginem que estão a avançar um passo com o vosso pé direito. Com o vosso pé esquerdo. Direito. Parar».

Paxon comenta assim a experiência: «Quando chegávamos a este ponto, apareciam por vezes pequenos sorrisos nos rostos das pessoas, o que me faz crer que tinham sentido o efeito. Tinham partido para dar um passeio imaginário, e tinham sentido o seu peso responder subtilmente (mas realmente) à imagem; assim, quando eu dizia: "Parar", os sorrisos revelavam que tinham compreendido a minha brincadeirazinha. Davam-se conta de que eu conhecia o efeito. Tínhamos chegado juntos a um lugar invisível (mas real)».

Os termos «imagem», «imaginação», «imaginário» incomodam Steve Paxton que tende a recusá-los, chegando a afirmar que «as imagens eram consideradas como sendo, digamos, "reais". Que dizer, não eram consideradas como sendo claramente irreais (*obviously unreal*)»[2].

De onde vem o embaraço do coreógrafo? Do facto de os movimentos *colarem* às (e não serem apenas suscitadas pelas) imagens — ou antes: as imagens dos movimentos das pernas não são apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real; os seus movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, etc.

Não é portanto um corpo imaginário que se mexe assim, mas um corpo «real» (embora não «actual»). O efeito das imagens sobre o corpo releva desses movimentos que compõem aquilo a que Steve Paxton chamou a «pequena dança» (*the small dance*): «A pequena dança é o movimento efectuado no próprio acto de

[2] *Idem.*

estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado»[3]. É o movimento microscópico que descobrimos no interior do nosso corpo e que o mantém de pé. Steve Paxton considera a «*small dance*» a fonte primeira de todo o movimento humano, uma vez que é ela que nos sustenta quando estamos de pé. Termos consciência do interior do corpo começa pela «observação» da «*small dance*» em nós.

Ora, ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direcção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior do seu objecto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se *consciência do corpo*, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim uma espécie de «corpo da consciência»: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial.

[3] S. Paxton, «...To Touch», CQ, v. 21, nº2, Verão/Outono 96, p. 50. Mais explicitamente: «Pois bem, para começar, é uma percepção verdadeiramente fácil: tudo o que precisam de fazer é ficar de pé e descontrairem-se (*relax*) – estão a ver? – e num certo momento dão-se conta de se terem descontraído até ao máximo das vossas possibilidades mas de estarem ainda de pé e de nessa situação de estar de pé haver uma quantidade de movimentos ínfimos... o esqueleto conserva-o na vertical ainda que vocês estejam mentalmente descontraídos. Ora, o próprio facto de vocês se obrigarem a descontrair-se e ao mesmo tempo continuar de pé — ficando nesse limite a partir do qual não se pode descontrair mais sem cair —, fá-lo entrar em contacto com um esforço de base que os sustenta, e que tem lugar no corpo sem interrupções, de tal maneira que não é preciso estar consciente dele. Trata-se aqui do movimento estático fundamental — estão a ver? — que vocês mascaram com actividades mais interessantes, mas que continua lá sempre, a sustentar-vos. Tentamos entrar em contacto com estas forças elementares (*primal forces*) do corpo e torná-las facilmente aparentes. Chamemos-lhes a 'pequena dança'...» (S. Paxton, «The Small Dance», CQ, v. 3, nº2, Inverno 1978, p. 11).

A consciência do corpo, como modo de consciência diferente da consciência reflexiva, intervém sempre que o corpo entra em acção: na dança, no desporto, na relaxação, nas artes marciais, no processo de criação artística, no simples facto de nos tocarmos ou de nos vermos. Na realidade, a consciência do corpo encontra-se presente em toda a forma de consciência: é por isso que Steve Paxton ora compara esta forma de consciência com a visão, ora faz dela um «sub-sistema» de órgãos do corpo, ao mesmo título que outros (por exemplo, «partes do corpo que respiram» enquanto a consciência as observa[4]); ou ainda, como veremos, considera-a como o equivalente de movimentos não conscientes do corpo.

A visão, por exemplo, tida pelo mais intelectual dos sentidos, pondo o seu objecto à distância, comporta sempre um elemento de preensão, como hoje sabemos; e, nesta propriedade de um tacto específico da visão, é todo o corpo com a sua massa, a sua textura, a sua pele que entra em contacto com o objecto através da vista — avaliando assim a textura, a massa, a superfície do objecto visto. Também aqui, só a impregnação da consciência pelo corpo permite a visão «à distância».

Ora, é a consciência do corpo na dança que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento *dançado*. Porque é a consciência do corpo que tece o plano de movimento próprio da dança, o plano de imanência da dança.

Tomemos um exercício «de base» do CI: a «Cabeça-a--Cabeça» (*Head-to-head*), que se segue em geral, na aprendizagem da técnica do contacto, ao «estar de pé» (*Standing*).

Antes disso, lembremos que o CI é uma forma de dança (a que se chamou já desporto-dança ou dança minimal) que assenta no contacto entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das

[4] S. Paxton, «Drafting Interior Techniques», *op. cit.*, p. 62.

«perguntas» postas pelo contacto do outro; «resposta» improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; «resposta» dada num movimento ainda e sempre de contacto que engendra uma nova «pergunta» para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns sobre os outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc. Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos ou antes no desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um bailarino cria essa pergunta à qual o corpo do outro dará uma resposta segundo a inclinação do peso e da energia que lhe convier melhor. A energia deve deslizar, o movimento fluir o mais facilmente possível, e o bailarino escolherá muitas vezes a inclinação que lhe parecerá satisfazer tais requisitos.

É claro que o contacto de dois corpos em movimento agindo segundo os estímulos do outro e ao mesmo tempo improvisando, cria um tipo de corpo e de movimentos que faz toda a singularidade do CI.

A «Cabeça-a-Cabeça» põe em contacto duas cabeças. A superfície de contacto é idêntica para os dois pares (como em todo o movimento de CI). «Através do ponto de contacto na Cabeça-a-Cabeça, cada bailarino pode sentir a "*small dance*" da outra pessoa. É a observação directa e a experiência do movimento inconsciente do espírito (*unconscious movement-mind*) do outro. Cada bailarino está consciente de que a sua «*small dance*» está a ser sentida pelo outro. É uma conexão complexa, que parece implicar múltiplos níveis (sensorial, mental e reflexo), e que nasce do contacto de duas cabeças. É a introdução e o modelo do tacto agindo no corpo inteiro»[5].

Há dois aspectos que nos interessam de modo particular: a) que a Cabeça-a-Cabeça (e portanto todo o contacto no CI) suscita uma experiência *inconsciente* dos movimentos (*small dance*

[5] S. Paxton, «... To Touch», CQ, v. 21, nº 2, Inverno/Primavera 96, p. 50.

e outros) do parceiro; b) que podemos considerar este tipo de experiência como o modelo da «comunicação» dos corpos no CI.

Trata-se de facto de uma comunicação um pouco especial, ou antes de uma osmose (Paxton chama-lhe «mútua» ou «recíproca»). Ora, esta osmose intensifica a experiência do tacto de cada bailarino. «A experiência é inteiramente pessoal no que se refere ao tacto. Comporta as impressões sensoriais, e os sentimentos sobre essas impressões. O que pode compreender a história pessoal de cada um, sentimentos sobre essa história, fantasias, etc. É a experiência, e depois a experiência dessa experiência. E-ao-quadrado»[6]. (...) «No entanto, se dois espíritos estão centrados no mesmo fenómeno (tacto, música, palavras), acontece alguma coisa que se assemelha muito a uma experiência recíproca (*mutuality of experience*). É como ter acesso a um outro espírito. Não ler o pensamento de outrem, como imaginamos, porque não sabemos o que esse espírito sente; [sabemos] apenas que *é* um *sentir*, centrado no tacto comum, que tem lugar. Por outras palavras, se admitirmos que a nossa experiência sensorial deriva do nosso ponto de vista, na reciprocidade (*mutuality*) temos uma experiência de uma outra ordem (E-ao-quadrado mais E-ao-quadrado). Neste tipo de reciprocidade, a velocidade de transmissão e de retransmissão é suficientemente rápida para se inscrever na nossa intenção e estimular os nossos reflexos. O que afecta o curso da dança sem uma decisão consciente da nossa parte»[7].

Steve Paxton procura descrever o mecanismo mais simples de intensificação da energia quando, como diria Espinosa, dois corpos se encontram e se afectam um ao outro (aqui, por contacto; e só o aumento, e não a diminuição, da energia interessam Paxton). O que é que se passa quando dois corpos entram em contacto? Ganham os dois em intensidade. Porquê? Porque,

[6] *Idem.*
[7] *Idem.*

graças a uma comunicação inconsciente de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro.

A linguagem muito empírica, senão positivista, de Steve Paxton não o impede de detectar fenómenos que exigem outros conceitos para ser explicitados.

A «reciprocidade» implica de facto um aumento da energia: é «um acontecimento poderoso — estas reciprocidades-sentidas criam possibilidades nas quais assentam esforços comuns que vão dos desportos à cultura em geral. (E, no registo do medo, o comportamento da multidão)»[8].

Como se transmitem essas energias? Imediatamente, por contacto; e inconscientemente. Mas, como vimos, a inconsciência do conteúdo transmitido é acompanhada pela consciência do processo de transmissão. Melhor: paradoxalmente, é a própria consciência do contacto das cabeças (ou dos corpos) que *permite* ou *provoca* a «comunicação» entre inconscientes. Steve Paxton afirma-o claramente: «Saber que se toca e se é tocado acompanha a consciência (*awareness*) de que o mesmo processo se está a desenrolar no interior da pessoa com quem se dança»[9].

Por outras palavras, a consciência do corpo no contacto integra a consciência de que o outro vive a mesma experiência de contacto: a consciência do contacto que um bailarino tem contém não a experiência do outro, mas a consciência que este último tem dessa experiência (e que é a consciência de que o primeiro bailarino tem a mesma experiência que ele). Em suma, eu sei que ele sabe que eu sei que ele sabe.

Estas interferências das consciências dos dois bailarinos, longe de os encerrar numa relação estéril em espelho, abre as suas consciências à passagem dos inconscientes. Porque não se trata de «consciências puras» mas de «consciências do corpo».

[8] *Idem.*
[9] *Idem.*

O contacto dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo pelo facto de se achar centrada no ponto de contacto, por um lado; e por outro lado, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída *em direcção à outra consciência do corpo* que tem tendência a impregná-la também a ela, a misturar-se com ela. E reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua.

Escapar a si próprio é abrir-se a um movimento imparável que vai deixar passar conteúdos inconscientes. De onde todas essas tonturas, vertigens, perdas do sentido de orientação, ou até episódios psicóticos que acontecem durante os exercícios de CI: a tendência para escapar a si próprio pode ser vivida como absorção do corpo pela consciência do outro, etc. (O que não decorre apenas do facto de o corpo se achar incessantemente em posições de quase-equilíbrio completamente inabituais — cabeça para baixo, por exemplo; mas se estas posições podem ter efeitos tão intensos é porque as consciências se abrem à comunicação dos inconscientes).

Uma osmose das consciências do corpo forma-se a partir do «eu sei que ele sabe que eu sei...». De tal maneira que o bailarino, na Cabeça-a-Cabeça, já não sabe onde está (ou tem) a sua cabeça — e é isso a abertura ao inconsciente; é isso a intensificação da sua consciência do corpo (aquilo a que Steve Paxton chama «E-ao-quadrado mais E-ao-quadrado»).

Se há abertura ao inconsciente que se transmite sem que a consciência conheça os conteúdos transmitidos, é que um dinamismo particular da consciência do corpo (de cada bailarino) começa então, sendo necessário sublinhar um seu aspecto: a consciência abre-se, descentra-se, perde os seus pontos de referência, enche-se de «buracos». A ideia dos buracos que povoam a consciência do corpo (e a consciência sem mais) reveste-se de suficiente importância para que Steve Paxton crie a imagem de

uma consciência *gruyère*, esburacada à maneira do célebre queijo suíço, e para que tente propo-la como modelo de funcionamento da consciência (*working model for consciousness*)[10].

Os buracos ou intervalos (*gaps*) existem já, de facto, em toda a consciência do corpo. Podemos (*devemos*, segundo Paxton) preenchê-los, esforçando-nos por adquirir uma plena consciência do que se passa entre dois momentos da consciência que não se ligam entre si, quer dizer onde se abre um buraco. Mas que acontece em tais momentos em que a consciência falta? «A minha hipótese é que os buracos são momentos em que a consciência desaparece. Não sei para onde vai. Mas creio saber porque desaparece. Produz-se alguma coisa que é rápida demais para o pensamento»[11]. Ou então, no texto já citado, «a velocidade de transmissão e de retransmissão [dos conteúdos inconscientes no contacto] é suficientemente rápida para se inscrever directamente na nossa intenção e estimular os nossos reflexos. Isto afecta o curso da dança sem que uma decisão consciente seja tomada por nós». Notemos de passagem que S. Paxton admite que um conteúdo inconsciente se aloja no interior da própria intenção (a qual, para a fenomenologia, constitui a essência da consciência...).

Em suma, o contacto dos corpos produz movimentos — que Paxton tende a caracterizar como movimentos reflexos — que são demasiado rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência. A consciência do corpo criva-se de buracos, como um queijo *gruyère*. Mas ao mesmo tempo — e é o outro aspecto do dinamismo da consciência no CI —, os buracos tendem a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua (*full consciousness*) dos movimentos corporais. Esta consciência plena alarga o mapa dos movimentos; é preciso que eles não permaneçam inconscientes nesse bu-

10 S. Paxton, «Drafting Interior Techniques», *op. cit.*, p. 65.
11 *Idem*, p. 50.

raco de consciência, porque se arriscam a ficar «incrustados (*embedded*) no movimento como uma parte do sentimento global do movimento»[12].

Como caracterizar tais movimentos que, pela sua extrema velocidade, escapam à consciência? São movimentos virtuais. A descrição de Paxton desposa curiosamente a definição que Deleuze dá do movimento virtual: «São ditos virtuais na medida em que a sua emissão e absorção, a sua criação e destruição se fazem num tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável, e uma vez que essa brevidade os mantém daí em diante sob um princípio de incerteza ou de indeterminação»[13].

O facto de os movimentos da comunicação dançada serem virtuais não os impede de se actualizarem tornando-se conscientes. Mas está excluído que *todos* os movimentos virtuais se tornem actuais. Resumamos: é graças aos buracos ou vacúolos de consciência que se estabelece uma comunicação entre inconscientes. Estes vacúolos, já presentes na consciência comum, adquirem uma pregnância perceptiva pela consciência do corpo, no CI: porque, como vimos, o contacto abre a consciência a uma sobreposição ou impregnação que deixa passar de um corpo para outro conteúdos inconscientes de movimento (sinto a «*small dance*» do outro porque me impregno da consciência do corpo do outro que sabe que eu sei que ele sabe — o que impregna ainda a minha consciência do corpo pela consciência do corpo do outro).

Forma-se assim, no CI, um plano único de movimento virtual de dois corpos que «comunicam» inconscientemente de tal maneira que podemos falar de «um só corpo que mexe». Todavia, esse corpo único — quer dizer os corpos que rolam, agem e reagem uns aos outros sempre em contacto, improvisando os seus movimentos — constitui de facto um plano de

[12] S. Paxton, «Drafting...», *op. cit.*, p. 63.
[13] Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 179.

movimento único ou colectivo virtual sobre o qual múltiplos corpos dançam actualmente, quer dizer efectuando movimentos actuais. O plano virtual é o plano da osmose dos movimentos inconscientes (virtuais); os movimentos dos corpos são actuais mas desdobram-se exclusivamente agora no plano do movimento virtual — só este último garante a coerência e a consistência dos seus gestos, o nexo das suas evoluções e deslocamentos.

Não esquecer que o movimento dos corpos não é apenas físico: «Quando temos de lidar com áreas sensíveis [no contacto dos corpos] sejam elas quais forem, temos de dançar de maneira sensível (...). Não é apenas movimento aquilo a que respondemos. O movimento é uma superfície física cobrindo tempos inteiros de vida e experiências totalmente incognoscíveis»[14]. É tudo isto que compõe os conteúdos inconscientes que se transmitem na osmose dos corpos.

Estamos a ver como o CI constrói o plano do movimento imanente: a «fusão» aqui é dupla, entre a consciência e o corpo, e entre dois corpos (através da sua osmose inconsciente e da osmose das consciências do corpo). «Fusão» que não implica a perda da singularidade, uma vez que cada corpo não recebe nem emite energia senão segundo o que melhor lhe convém do outro corpo (que facilita e intensifica o fluxo da sua própria energia). Há corpos que se ajustam melhor que outros, no CI.

A improvisação marca a afirmação da singularidade nesta técnica da dança.

De facto, o plano de movimento constrói a imanência transformando todo o sentido consciente (expressivo, representativo, etc.) em movimento que emerge à superfície dos corpos; e muda o sentido inconsciente em movimento virtual de comunicação e de osmose entre inconscientes — deveríamos falar aqui de «inconscientes do corpo».

14 S. Paxton, «...To Touch», *op. cit.*, p. 51.

Tal é o que torna infinito o movimento do plano (e igualmente os movimentos actuais na medida em que se prolongam nos movimentos virtuais): nenhum movimento acaba num lugar preciso do espaço objectivo, este último — seja um palco de teatro clássico ou outro — nunca detém os movimentos dos bailarinos, como nunca os limites do corpo próprio impedem os gestos de se prolongarem para além da pele.

*
* *

A ideia de uma comunicação pelo tacto resume-se no seguinte: quando há contacto entre dois corpos, forma-se um corpo único tal que na consciência do corpo do bailarino ressoam os movimentos do corpo do seu par. Mas que significa exactamente esta metáfora do «corpo único»?

Já temos uma ideia: como mostra Steve Paxton (*Head-to--Head*), a consciência impregna-se de um corpo cuja consciência, por seu turno, «recebeu» os movimentos (*small dance*) do outro corpo. De tal modo que é a um corpo transformado, e em transformação contínua, que se aplica a consciência do corpo. A consciência escapa a si mesma, e deixa-se penetrar pelo inconsciente. Doravante, o movimento de cada corpo responde ao movimento do outro do mesmo modo que o movimento do braço *de um só corpo* responde ao movimento da perna. Os dois corpos formaram um corpo único graças à transmissão de movimentos inconscientes de um corpo à consciência do corpo do outro e, através disso, ao corpo do outro. É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando--os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um só corpo (quando cada um deles improvisa).

O CI pode ser encarado como um sistema de perguntas-respostas[15]. Entre uma pergunta e a sua resposta, há sempre um ajustamento necessário, o que supõe uma espécie de vazio que se vai retraindo à medida que «a coisa passa», quer dizer à medida que as respostas se tornam mais adequadas às perguntas. O que é uma resposta «adequada»? É a que mantém a cadeia do movimento (das perguntas-respostas) num *continuum* inteiro e sem quebras (segundo a via mais fácil: «Cada par do dueto improvisa livremente com um fim: o de trabalhar ao longo das vias mais fáceis disponíveis para as suas massas movendo-se uma por referência à outra»[16]).

Os vazios ou buracos entre as perguntas e as respostas são preenchidos quando a consciência do corpo desposa totalmente os movimentos do corpo, tornando-se um «corpo de consciência».

Há todavia um ponto que permanece obscuro: quando e como se realiza o *continuum* de movimento? Quando dois corpos tentam harmonizar-se, em que momento «a coisa pega»? Mais precisamente: o que é que faz «pegar» o movimento, quando no início os movimentos de cada corpo não «agarravam» os do outro? Compreender o processo de formação do «corpo único» equivale a apreender os mecanismos de comunicação entre inconscientes.

Trata-se de facto de descrever as condições de *captura* recíproca de dois corpos no CI. Porque os movimentos de um bailarino vão ao mesmo tempo comandar e obedecer aos movimentos do outro bailarino; cada um antecipa e adivinha os movimentos do outro como se fossem os seus próprios movimentos, como se os movimentos do outro se desenrolassem segundo a carta dos seus movimentos actuais.

15 Pergunta Activa — Resposta Activa, ou Pp-Rp, Pa-Rp, etc. Cf. S. Paxton, *Contact Improvisation*, The Drama Review, NY, v. 19, nº1, Março de 1975, pp. 40-42.
16 *Idem*, p. 40

O que vale imediatamente para o CI — a comunicação dos inconscientes do corpo — acontece a todo o instante em todo o género de dança, ainda quando não há contacto dos corpos. Consideremos o texto seguinte, extraído de uma conversa de Cunningham com Jacqueline Lessehaeve:

«P: Até que ponto conhecem os bailarinos a complexidade da composição?

— Penso que a conhecem, porque, embora você possa ter de jogar apenas uma parte do jogo, ao fim de algum tempo, contanto que tenha um mínimo de consciência, começa a desenvolver-se o sentido daquilo que os outros têm para dançar.

Quando começámos o trabalho, tivemos de desenvolver este sentido que permite sentir, sem os vermos, onde estão os outros bailarinos, e em que relação se encontram connosco. Trata-se de um sentido muito ligado à relação com o tempo, àquilo a que eu chamo o *timing*. Se prestar atenção ao *timing*, embora não esteja virada na direcção dos outros bailarinos, sabe que eles lá estão, e estabelece-se uma certa forma de relação. Isto depende também da maneira como você pensa que pode ter lugar uma criação. Explico-me: se pensar que, durante a maior parte do tempo, as relações são unilaterais, então vai vivê-las como tal, mas se pensar que as relações podem ser simultâneas e múltiplas, então a sua percepção transforma-se. Enfim, podemos esperar que assim seja... É de certo modo o que se passa com um gato. Não precisa de se virar e olhar para trás para saber que lá está alguma coisa. Nos seres humanos, é uma questão de prática... e se praticar durante o tempo suficiente, torna-se natural. O facto de se dançar nas minhas coreografias desenvolve decerto esse sentido...»[17].

O que é o *timing* para Cunningham? É uma percepção do tempo que resulta de relações «simultâneas e múltiplas». É um

[17] M. Cunningham, *Le danseur et la danse* (ed. J. Lessehaeve), Belfond, 1988, p. 23.

«sentido» particular do tempo que implica que cada corpo saiba e antecipe os movimentos dos outros sem que os veja. O CI, como qualquer outra dança, supõe também esse sentido — que não é, afinal, outra coisa senão o sentido do inconsciente dos outros. Na verdade, esta espécie de «sexto sentido» é a consciência do corpo[18].

Devemos, aqui, introduzir um noção decisiva para a compreensão deste tipo de fenómenos: a «atmosfera». Porque, quando os movimentos do par «pegam», é porque foram apanhados na mesma atmosfera. O que pode acontecer imperceptivelmente, quando um olhar meu, na rua, «apanha» um outro olhar: não se sabe como, dois corpos (e dois espíritos; melhor: dois inconscientes) encadeiam-se um no outro, numa espécie de captura recíproca. Envolve-os um mesmo meio que transmite directamente as forças de um corpo ao outro. Este «meio» tem de diferente em relação ao espaço e ao ar que se respira o facto de pôr em contacto os corpos, até mesmo à distância. Aumenta consideravelmente as forças de osmose.

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objectos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos,

18 Damo-nos conta da importância do estudo do corpo na dança para o conjunto das ciências humanas. Os fenómenos que aqui examinamos, e que relevam da comunicação de inconscientes, atravessam todo o campo destas ciências, descobrindo correspondências na psiquiatria (por exemplo a transferência psicótica, mas também a transferência analítica); na antropologia (a adivinhação, fenómenos de magia e de feitiçaria); na psicologia (por exemplo, as mil formas de conhecimento não-verbal dos lactantes e das crianças); na sociologia (por exemplo, os fenómenos de influência – políticos, sociais, familiares, de seita, de formação de poder); na retórica (a persuasão), etc. Porque, num pequeno facto como «cair sob a influência» ou «sob o carisma» de alguém, põe-se sempre a questão de saber: como foi que «a coisa pegou»? E o que quer isso dizer? Com a entrada em linha de conta da comunicação entre inconscientes, é toda uma inflexão nova que as correntes cognitivista e semiótica sofrem.

mas de forças. É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos. Digamos que os penetra inteiramente: neste sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos.

A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente; no mesmo acto, é o espaço do corpo — esse prolongamento do corpo no espaço — que se impregna de forças inconscientes. A atmosfera não se limita portanto à consciência, habita o exterior dos corpos, condicionando a sua acção: é por isso que se fala da atmosfera de um grupo, da «atmosfera que reinava na sala», etc., como se se tratasse de um dado objectivo. Os corpos exalam um espaço (o espaço do corpo) e todo o contexto dos objectos se acha assim modificado, carregando-se o espaço objectivo de forças, de lugares magnéticos, de territórios proibidos, de atracção ou de ameaça. Então a atmosfera surge desligada dos corpos, existindo de modo autónomo e *envolvente*; dizemos: «está no ar». A atmosfera é aérea.

Formada de uma «poalha de pequenas percepções» (Leibniz) que drenam outras tantas forças, abre os corpos: são forças de afecto, quer dizer forças de contágio. Expostas na atmosfera, intensificadas pela consciência (tornada consciência do corpo), ficam consideravelmente reforçadas.

Assim, a atmosfera terá uma *densidade*, uma *textura* e uma *viscosidade* próprias. Estes parâmetros são variáveis, de tal modo que toda a atmosfera contém um número incalculável de diferentes atmosferas, compondo uma dinâmica complexa. Poderíamos até destacar aqui dois pólos extremos: uma atmosfera solta, leve, completamente «aérea», de viscosidade e densidade mínimas — regime em que os corpos tendem a dissolver-se no elemento atmosférico; e uma atmosfera espessa, pesada, de dinâmica repetitiva e quase inteiriçada — onde os corpos, retraídos sobre si próprios, tendem a fechar-se.

A consciência do corpo é atmosférica, é até o ponto de partida da formação da atmosfera: porque é ela que abre a consciência ao corpo, deixando que este se abra aos outros corpos. Toda

a consciência é consciência do corpo; mas toda a consciência é também elisão da consciência do corpo; poderíamos por isso crer que a atmosfera surge um pouco à maneira do sintoma freudiano, esquivando-se à censura da consciência, como uma formação de compromisso (a atmosfera, entre uma iminência de palavra e uma iminência de acção, permanece muda). Todavia, estamos longe do inconsciente freudiano: a atmosfera liberta forças inconscientes acoitadas no fundo dos corpos que têm a sua maneira própria de dizer o sentido (sem recurso a representações). E uma vez que estas forças moldam o espaço do corpo como espaço atmosférico e por essa via, os objectos no espaço objectivo, o inconsciente de que se trata aqui é um inconsciente do corpo que confere inconsciente às coisas. Há um inconsciente do objecto que aflora à superfície do visível e que se compõe de forças: o interior do objecto envolve-o agora do exterior, penetra-o e cria em redor um território de forças. Tudo isto resulta da dinâmica da atmosfera.

Tudo isto é aquilo que a dança produz. Enquanto dinâmica das forças inconscientes circulando «à flor da pele», a dança implica sempre o contágio dos corpos; ou seja, a comunicação de inconscientes.

Suponhamos um caso extremo: uma atmosfera rígida, que se inteiriçou, entre duas pessoas que formam um casal (poderíamos pegar noutros exemplos: um escritório onde os membros do grupo se odeiam e se invejam, com uma atmosfera «crispada», etc.). As acções de cada um dos parceiros tornaram-se tão automáticas e previsíveis que podemos determinar precisamente que o gesto de um deles desencadeará certo gesto do outro. Digamos, para simplificar, que a sua relação se simbiotizou. Pesada, muito viscosa, a atmosfera entre ambos «é de cortar à faca»: adquiriu o poder de transmitir imediatamente (como de um membro para outro de um corpo único) uma ordem corporal ou um pensamento de um para outro corpo. Comunica um «impulso», uma força através de uma espécie de *placa vibrátil* até ao

outro extremo onde se encontra o inconsciente (do corpo) do outro. A atmosfera aproximou os corpos, como se os fizesse entrar em contacto. É o inconsciente de posição que age agora: a placa vibrátil ressoa e transmite um movimento que o outro corpo traduzirá num pensamento ou num gesto esperado (se se tratar do mesmo pensamento, falaremos de «transmissão de pensamento» ou de «telepatia»).

É como uma rede de relações entre as peças de um jogo de xadrez: quando se desloca uma delas, esse movimento ressoa em toda a rede, afectando a posição relativa de cada peça. Na atmosfera inteiriçada, o deslocamento de uma peça (a vibração de uma força) afecta a situação de todas as peças (incluindo as do adversário).

Escolhemos um caso extremo porque este deixa ver mecanismos que, na maior parte dos regimes atmosféricos, permanecem na sombra. São processos extremamente finos de transmissão de forças que se encontram todavia em qualquer atmosfera. A placa vibrátil forma-se sempre quando a comunicação simbiótica «pega».

Se nos referimos indiferentemente à transmissão de movimentos e à transmissão de pensamentos, é porque o mecanismo é nos dois casos idêntico, resultando a transferência de pensamentos de uma tradução dos movimentos corporais em movimentos neuronais. Por outro lado, não é por acaso que muitas vezes em exercícios de CI (ou de outras técnicas desestruturantes, como as de «*release*»), têm lugar fenómenos de telepatia. Porque a comunicação de movimentos no CI (ou em toda a dança) precisa de uma atmosfera, quer dizer de uma consciência do corpo como «meio» portador *de movimentos e de pensamentos*. Convém então introduzir a noção de «corpo de consciência», para compreendermos melhor como age a placa vibrátil atmosférica.

Por corpo de consciência devemos entender a consciência tornada corpo, ou seja que os movimentos da consciência, uma

vez impregnada esta pelos movimentos do corpo, adquirem a mesma plasticidade, fluência e o mesmo *conhecimento imediato de si* (não-reflexivo) que o corpo possui de si próprio. Às practognoses do corpo (para usarmos um velho termo caro a Merleau-Ponty) correspondem agora «psicognoses»: é quando a consciência do corpo se torna corpo de consciência que os movimentos e os ritmos corporais se confundem com os movimentos de pensamento, de tal modo que o corpo sabe exactamente que gesto produzir (para responder ao gesto do parceiro), como (e porque) o pensamento do gesto desdobra a «mesma» forma de movimento que o corpo. É a mesma, porque os movimentos do corpo passaram para a consciência e para o pensamento. Esta «forma» é a forma de uma força: a mesma que, no corpo de pensamento, acompanha agora a produção de pensamento, e no corpo, a produção do gesto.

Na comunicação de inconscientes, a acção do corpo da consciência é idêntica à da atmosfera; melhor: é a atmosfera no pensamento. Porque, se a consciência do corpo é atmosférica, e se o corpo da consciência é a consciência do corpo, então o corpo é a consciência tornada atmosfera: consciência impregnada pelo corpo e pelo inconsciente de outrem — uma vez que a atmosfera é o inconsciente revertido no exterior.

Assim, compreendemos como, no corpo de consciência de cada bailarino, onde a atmosfera como meio de comunicação se reproduz, toda a vibração de um inconsciente ressoa no inconsciente do outro. Porque o corpo impregna a consciência, e porque a atmosfera é o corpo inconsciente (é o interior do corpo enquanto inconsciente), um movimento inconsciente da atmosfera vibra imediatamente como movimento do corpo de consciência. Por outras palavras, o corpo de consciência é a consciência do corpo tornada placa vibrátil de comunicação de inconscientes.

É quando o bailarino de CI entra no fluxo de movimento que transporta os dois corpos ao mesmo tempo, que o movimento «pega»: a corrente de movimento forma agora um *continuum*

que vai de um corpo para o outro, que vai de uma para a outra consciência do corpo. O movimento de pensamento que *é*, no pensamento de cada bailarino, o movimento dos corpos, encadeia-se, tece-se, antecipa os gestos e os pensamentos que vêm — só um corpo de pensamento pode garantir a consistência e a unicidade destes movimentos, porque só ele pode criar um plano de movimento de pensamento.

O corpo correspondente resulta da osmose entre os corpos dos dois bailarinos: os movimentos do «corpo» que agitam uma consciência (enquanto corpo de consciência) circulam num corpo novo composto dos movimentos combinados dos dois corpos em osmose. Cada um dos corpos se modificou devindo-outro: o outro corpo penetrou em cada um dos corpos, modificando as suas sensações, os seus ritmos, os seus gestos.

O CI mostra claramente que o corpo do bailarino inicia sem parar um processo de devir-outro.

Podemos generalizar estes resultados a qualquer tipo de dança, ainda que sem contacto corporal sustentado, como acontece no exemplo citado por Cunningham. O «*timing*» aprende-se com a experiência, afirmava ele. Como? Produzindo entre os bailarinos uma osmose tal que implica a impregnação dos ritmos do corpo de um pelos ritmos do corpo do outro. Através da atmosfera (que os corpos segregam), a placa vibrátil integra movimentos e ritmos, de tal modo que, na minha consciência do corpo, os ritmos do corpo do outro pontuam os movimentos do meu corpo de pensamento. A partir de então, *eu sei* (sem ter a percepção do corpo do meu parceiro) que gestos vai ele executar em tal momento. Uma vez que a minha consciência do corpo compreende (nos dois sentidos da palavra) os movimentos do corpo do outro, a comunicação dos movimentos à distância é garantida. Sendo o ritmo do movimento do meu corpo de pensamento ditado também pelo corpo do outro (no ritmo único do corpo único), o «*timing*» dos gestos está doravante inscrito no próprio movimento do meu corpo, na minha dança.

Assim, num conjunto, cada bailarino dança em conexão com todos os outros. A ausência de contacto entre os corpos em nada o impede, uma vez que a osmose entra plenamente em jogo, como se o espaço entre os bailarinos fosse atravessado por linhas que ligassem os movimentos de uns aos movimentos dos outros. A conexão, a sincronia dos gestos do conjunto são garantidas, ainda que na ausência de indicadores visíveis (ou audíveis, como a música).

A atmosfera que envolve os bailarinos transformou-se num plano único de movimentos ou de feixes de fios que põem em contacto todos os bailarinos (foi o que, uma vez mais, Alwin Nikolaïs compreendeu). Um movimento aqui desencadeia um outro movimento ali, na espontaneidade dos gestos que se sucedem segundo a lógica de um único corpo. Até mesmo na improvisação, em que cada par adivinha e antecipa (porque os induz) os movimentos do outro.

Poderemos considerar um solo nesta perspectiva? Aqui, tudo se joga na formação da consciência do corpo, quer dizer na comunicação ou osmose entre o corpo e o espírito do bailarino. Uma vez que há secreção de um espaço do corpo (produto da reversão do inconsciente do corpo em direcção ao exterior), há sempre um outro (ou outros) virtual (ou virtuais) no corpo do bailarino. Movimentos que delineiam *gestos emocionais* (talvez devêssemos escrever: gestos amodais, altamente abstractos), segundo diferentes regimes de afectos ou de sensações. Em suma, há uma multidão de bailarinos virtuais num corpo que, ao dançar, esboça os múltiplos gestos actuais. Mais simplesmente: uma multidão de sensações diferentes reúne-se em cachos de gestos, como se de múltiplos corpos de bailarinos se tratasse. O que não é surpreendente, uma vez que uma sensação (tal como um gesto) se compõe de uma infinidade de outras sensações (de outros gestos) que a dança desdobra.

O solo constituiria assim a forma minimal de comunicação de movimentos, entre o corpo e a consciência primeiro, entre os

movimentos do fundo (inconsciente do corpo, gestos virtuais) e a superfície (gestos dançados actuais). Talvez devêssemos então descrever certos solos, como o célebre *Lamentation* de Martha Graham, a esta luz. A propósito desta peça, em que a bailarina veste uma espécie de saco, Martha Graham disse: «O tecido é a pele». Ora, o espaço do corpo não é precisamente mais que isso, uma segunda pele.

Todos os seus movimentos, do princípio ao fim, oscilam entre o alto e o baixo, entre o protesto, a revolta e a resignação e o acabrunhamento. O trajo figura um corpo prisioneiro de si próprio, como se o seu espaço (interior) se reduzisse sob o enclausuramento da dor. Não é um corpo solto que vemos portanto, mas um corpo tolhido, enfaixado no espaço da sua dor que é o seu espaço do corpo (figurado pelo corpo-saco que se mexe e debate). As diferentes formas que este corpo-saco toma exprimem os diferentes momentos e fases que a dor atravessa na lamentação, mas também os sobressaltos que, vindo do fundo invisível do corpo, agitam o tecido e os membros como outros tantos gestos esboçados de diferentes modalidades de sofrimento. Já não é uma bailarina que exprime a dor, é o próprio sofrimento que se agita (multiplamente) num corpo de mulher, são as mil linhas de sofrimento que atravessam esta consciência-corpo, que sacodem e fazem estremecer o seu tecido-pele diante dos nossos olhos. O inconsciente do corpo, como o outro da consciência, entra em comunicação com ela e multiplica-se, enquanto a consciência do corpo recai por inteiro sobre o corpo que se encerra no seu espaço-pele.

Resumamos, insistindo em dois pontos que quase esquecemos: 1) a atmosfera é um meio de forças *afectivas*. Sendo a matéria mais favorável ao contágio, a atmosfera impregna e contamina os corpos, pondo-os em contacto directo. 2) O que «agarra» na atmosfera não se mostra, mas dá-se na impresença, como aquilo a que chamámos noutro lugar «a sombra branca», o inconsciente no interior do visível. 3) «Agarrar» significa ser apa-

nhado na mesma viscosidade (velocidade) de movimentos atmosféricos. Forma-se um corpo único: então eu digo que «tenho o corpo do outro em mim» ou: «a minha consciência do corpo é consciência do corpo do outro (que é também o meu corpo)». Em suma, cada corpo em osmose inicia um processo de *captura* dos outros corpos, o que implica um devir-outro.

A captura marca o momento em que «a coisa agarra» entre dois corpos. Tem lugar na atmosfera, graças à intensificação das forças e do contágio afectivos. A captura passa sempre por trajectos, linhas, traçados bem precisos e microscópicos, cujo mapa forma a placa vibrátil inconsciente que põe os corpos em comunicação inconsciente. Captamos, quando devimos-outro, quer dizer quando o processo de devir integra intensidades, ritmos, «partículas» afectivas do outro de tal modo que a captura toma o aspecto de uma possessão. Não se é possuído por alguma coisa ou alguém, mas é o movimento que se deixa possuir por outros ritmos e outras intensidades; do mesmo modo, não se devém um animal preciso (à escala macro), mas são as micro-intensidades do animal que entram no processo de devir-animal[19].

Entre dois bailarinos, quando de súbito «a corrente passa» a captura opera-se de maneira idêntica. O momento em que «a coisa pega» não dura mais que uma fracção de segundo; o que não impede que siga o mecanismo que acabamos de descrever. Se se tratar do CI, isso pode acontecer por ocasião de um deslizar de duas peles ou de duas forças que bruscamente se ajustam, uma para lançar o peso do corpo, a outra para o sustentar. E a corrente passa.

Em suma, há captura quando a consciência do corpo funciona como um corpo de consciência. A placa vibrátil agita-se agora no interior da consciência, mas sem que ela o saiba. Agita-se com uma força maior que a da consciência «pura» (quer dizer

19 V. sobre este ponto, Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Ed. Minuit, Paris, 1980, cap. 10.

«clara», vígil, não contaminada pelo corpo); e mantendo a inconsciência ou a impresença: o sujeito consciente não sabe que é «manipulado», «dirigido».

Dir-se-á que a insistência posta por Steve Paxton na necessidade para o bailarino de preencher os «*gaps*» da consciência mostra que o CI procura abolir tudo o que é da ordem da dominação ou a manipulação das consciências. Sem dúvida, mas é impossível preencher todos os buracos da consciência. O CI não visa alcançar uma espécie de consciência total dos movimentos do corpo (que equivaleria a uma consciência completa do mundo), como advogam certas doutrinas orientais (o ioga, por exemplo). Numa medida ou noutra, surgem sem parar efeitos de manipulação, ainda que ínfimos — ocultos ou não aos bailarinos —, em todas as danças do CI.

Há efeito de captura quando os movimentos inconscientes impregnam o inconsciente do outro através da sua consciência do corpo. Então, movendo os fios conscientes, A age sobre o inconsciente de B através da sua consciência do corpo que comunica com a consciência do corpo de B. Dizemos então: «B está sob influência», «as acções de B são induzidas pela vontade de A», etc. Em suma, a vontade, o desejo de B estão doravante submetidos ao desejo de A; e isso, porque A detém os fios que o ligam ao inconsciente de B e que fazem mexer o seu inconsciente.

A sombra branca cobre agora um campo mais vasto que o da consciência vígil. O sujeito age «em estado segundo», sem o saber.

Este esquema continua a ser válido para o CI, com uma única diferença: há dupla influência, dupla manipulação recíproca, até mesmo a uma escala imperceptível. Se o grau de consciência dos processos inconscientes deve aqui ser levado ao seu ponto máximo, a maior parte dos movimentos continua a ser inconsciente.

O que põe um problema de uma outra ordem, mas que interessa talvez todos os bailarinos, para além da esfera estrita do

CI: como criar entre os bailarinos relações isentas de influência e de dominação? Como criar um grupo e uma dança «democráticos», se é verdade que a «captura», no seu sentido mais geral (condição da comunicação de inconscientes), acompanha necessariamente o movimento dançado?

Quando se desencadeiam intensidades, quando se iniciam processos de devir (animal, mulher, criança, etc.), entra-se numa zona frágil, infinitamente delicada onde muitas vezes é impossível discernir a parte da libertação da que tende para a dominação. Tal é o que atrai tão fortemente nas seitas e nos movimentos fascistas-nazis (como Elias Canetti mostrou bem[20]): oferecem intensidades e devires que parecem libertar mas que se precipitam imediatamente em capturas extremas.

Nas danças primitivas terapêuticas, que comportam a possessão e o transe, a captura é transitória e condição da libertação e da cura. Como pode o CI, que promoveu também ele a «democracia do corpo»[21], sonhar libertar a dança de qualquer relação de captura e de sujeição[22]?

20 V. Elias Canetti, *Masse et Puissance*, Gallimard, 1966.

21 A expressão retoma, invertendo-o, o título de um livro de Sally Banes, *Democracy's Body, Judson Dance Theater 1962-1964*, Duke Univ. Press, Londres, 1993.

22 Sobre esta questão precisa, v. Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, The Univ. of Wisconsin Press, 1990, sobretudo os capítulos 8 e 9. A autora escreve, por exemplo: «A Democracia e a liberdade são respeitadas enquanto direitos artísticos incorporados no CI, e a própria livre iniciativa é aceite com a ideia segundo a qual cada um ou cada uma pode fazer o que quiser» (p. 198). A evolução «institucional» do CI e o papel de Steve Paxton relativamente à questão poder (ou hierarquia)/liberdade (ou igualitarismo) são muito bem descritos no livro de Cynthia Novack.

6

A consciência do corpo. A zona.

A comunicação inconsciente dos corpos na dança induz uma certa relação com a consciência que difere da que um corpo em situação normal supõe. Digamos que na posição vígil habitual, a consciência controla (ou crê controlar) o sentido e o comportamento do indivíduo.

É o contrário do que se passa na dança: aqui, o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si. Ora, esta inversão da ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado. É necessário que a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento possam jorrar e desabrochar; e a consciência de si constitui sem dúvida um sério entrave ao desenvolvimento do movimento.

Enquanto pura consciência de si reflexiva, a consciência possui uma força de entropia que absorve a energia dos seus próprios conteúdos. Se nos tornarmos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar. Como se a consciência sugasse a energia do corpo que deveria, por si própria, levar o gesto ao seu termo. «Por si própria»: devemos pôr aspas na expressão, porque o movimento dançado não é de modo algum inconsciente ou reflexo,

cego, totalmente desprovido de consciência. Simplesmente, já não se trata aqui da consciência entrópica que isola e paraliza o seu objecto a fim de (pensa ela) melhor lhe apreender o sentido.

Voltemos ainda à expressão que Steve Paxton gosta de repetir: «dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível». O que é uma «consciência inconsciente»? E, a supormos que tal expressão designa uma certa realidade, como favoreceria o movimento dançado?

Se a tomada de consciência da tarefa a realizar com o corpo provoca em geral o seu fracasso, é porque não deixámos então o corpo suficientemente livre para a efectuar por si só. Como se, segundo a frase de Merleau-Ponty, «o corpo possuísse por si próprio a ciência do mundo». Colocarmo-nos numa posição de equilíbrio (sobre um pé, com a outra perna dobrada ao nível da cintura pélvica, como em certa *âsana* do ioga) pode não requerer qualquer esforço; mas a tomada de consciência dos movimentos que executamos ou do equilíbrio em que nos mantemos pode arruinar bruscamente a posição e precipitar o corpo numa queda irrecuperável. A interferência da consciência de si no corpo arruinou a estabilidade precária da *âsana*.

Porque é assim? Aquilo a que Merleau-Ponty chama uma «practognose», esse conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo, deve-se decerto às pequenas percepções. O corpo capta por si próprio as linhas intersticiais de tensão e de energia que, sendo moduladas como convém, compõem o equilíbrio das diferentes partes do corpo. A intervenção da consciência — através de uma mais forte atenção concedida a certo órgão, por exemplo — vem perturbar o jogo da energia, e a construção da posição desmorona-se.

(Devemos assinalar aqui um ponto ao qual voltaremos: se a intervenção da consciência tem um efeito real, físico, sobre o corpo, é porque a consciência é também portadora de energia).

Situação que se estende sem dúvida às outras practognoses. Em todos os casos, com as suas representações macroscópicas e

o seu tipo diferente de energia, a consciência interfere no jogo subtil e microscópico das pequenas percepções. Não esqueçamos que as atmosferas se compõem de pequenas percepções. O êxito de numerosas tarefas corporais depende do dinamismo aventuroso da atmosfera; a consciência de si forma um obstáculo a esse livre jogo, impedindo as pequenas percepções de apreenderem as forças e as apostas de gestos mínimas mas decisivas que por vezes dependem apenas de um deslocamento ínfimo.

Temos agora uma ideia do que significa mover-se (dançar) da maneira «mais inconscientemente consciente possível»: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objecto exposto, por um lado; e por outro, não abolir esses poderes ao ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxónicos chamam *awareness*.

O paradoxo da *awareness* é que supõe um estado de muito grande vigilância dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar «perfeitos».

O que é a consciência do corpo? O relaxamento da atenção exterior, que se aplica a certo órgão como a um objecto, decorre naturalmente do movimento dançado. Até mesmo o bailarino do *ballet* clássico é conduzido a esse relaxamento (sustentado, evidentemente, por uma interiorização muito forte de modelos sensório-motores rígidos): deixa-se ir à superfície do movimento, enquanto o seu olhar perscrutador vigia todos os movimentos do corpo. Na dança moderna, a consciência afrouxa a sua pressão procurando seguir as linhas de movimento.

São duas configurações opostas da consciência. Uma fecha-se sobre si, a sua transparência interna — do seu objecto para ela própria, e dela própria para ela própria — torna-se opacidade, impermeabilidade aos movimentos internos do corpo. Observa-os sempre do exterior. A outra, pelo contrário,

distende-se, enche-se de buracos (os *gaps* de Steve Paxton), torna-se porosa: é a condição para desposar os movimentos e as tensões internas do corpo.

Na verdade, o bailarino ganha cada vez mais consciência do seu corpo (*awareness*) num duplo movimento paradoxal da consciência: tornando-se porosa, esta deixa de se concentrar exclusivamente sobre um objecto (um músculo, uma postura) para acompanhar o fluxo que atravessa múltiplos «objectos». A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanecee-se parcialmente enquanto consciência clara de um objecto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento.

Este último aspecto da transformação sofrida pela consciência de si reveste-se de uma grande complexidade. Seriemos alguns dos seus elementos: a) a consciência de si dissolve-se ou mais exactamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (pontos de contemplação); b) perde as suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica) definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade. Já não tem o poder de reflectir o mundo inteiro, já não garante a sua coesão, a sua unidade e o seu sentido; c) podemos dizer, por referência a tais propriedades, que a consciência do corpo é uma consciência «obscura e confusa» (como a mesma tradição filosófica a descrevia, nomeadamente no século XVII). No entanto, por outro lado, adquiriu poderes de um outro tipo que a tornam apta para apreender muito mais profundamente o seu «objecto» (o corpo). Porque a sua obscuridade e confusão provinham pretensamente do facto de nela se misturarem sentimentos, «paixões», componentes emocionais em suma, tudo o que podia turvar a transparência da consciência de si. A consciência confundia-se com a potência de conhecimento cujo modelo era

a razão. A introdução dos afectos na consciência do corpo significava a presença irrecebível da irracionalidade no interior da razão (cuja justificação obrigava a longas elaborações).

Ora, eis que com a dança tudo muda: a obscuridade torna-se a condição do conhecimento do corpo. Melhor: para que a consciência apreenda o mais perto possível o seu objecto, é necessário que se impregne dele, o que significa que deixe de o ofuscar com a «luz» (*lumen naturale*) que projecta. Impregnar-se dele equivale a aceitar deixar de opor uma força de resistência à sua penetração; a deixar-se invadir pela sua sombra, a dos afectos e dos movimentos corporais, para melhor os captar — e portanto para os conhecer melhor sob um outro tipo de clareza.

Com a dança moderna, foi o modelo do conhecimento do corpo que mudou: nem objecto físico nem corpo biológico[1], mas um corpo energético, feixes de forças.

Como se deixa a consciência invadir pelo corpo? Tal é o que parece extremamente misterioso, embora cada bailarino faça quotidianamente essa experiência.

Deixar-se «invadir», «impregnar» pelo corpo significa antes do mais entrar na zona das pequenas percepções. A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular.

Vimos como a introdução de uma linguagem nova desestruturava os modelos motores habituais; como, também, o movimento dançado liberta os afectos que, em estado flutuante, se disseminam na consciência[2]. Um outro factor contribui poderosamente para a impregnação da consciência pelo corpo: a velo-

[1] Embora num certo período do movimento do CI, Steve Paxton e os seus seguidores tenham querido recorrer maciçamente à Anatomia no que se refere ao conhecimento do interior do corpo. Tentativa que não durou muito tempo.
[2] V. acima, cap. 2.

cidade que o bailarino imprime aos seus movimentos multiplica as imagens-nuas[3], quer dizer os «brancos psíquicos», os «*gaps*», ou muito simplesmente os «poros». A consciência vígil cobre-se de poros, de «não-inscrições» porque o movimento corre demasiado depressa para que uma significação se enlace a uma imagem, ou para que um buraco de consciência — nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiado rápidos — se preencha com um conteúdo dotado de sentido.

Assim a consciência do corpo nasce dos poros da consciência: onde nada do exterior se suspende a uma palavra, o corpo vem preencher a lacuna.

Sob que forma o corpo apaga os buracos da consciência, irradiando em seguida sobre toda a sua superfície? Sob a forma de pequenas percepções: dos movimentos do corpo, dos movimentos afectivos, cinestésicos, pequenas percepções de espaço e de tempo. A consciência desperta, clara, é obscurecida pela invasão de todos estes elementos impuros. Torna-se «atmosférica», adquire uma textura: aquilo que a psicologia tradicional descreve destes estados de obscurecimento como um «abaixamento do limiar da consciência» deve ser entendido como uma transformação da própria natureza da consciência. Os afectos e os ritmos corporais não formam uma barreira para a consciência de si, criam um outro tipo de consciência porque os seus movimentos dirigem agora os movimentos da consciência. A consciência dos movimentos tornou-se movimentos de consciência.

Os movimentos do corpo subiram à superfície da consciência, infiltraram-se nela e fizeram-se *consciência do corpo*. Esta não consiste portanto no facto trivial de se tomar consciência de

[3] «Imagem-nua»: imagem percebida na sua nudez material, sem ser acompanhada de significação ou de palavra que a designe. Um rosto desconhecido apercebido, um movimento cujo sentido não se apreende, são imagens nuas. Para uma descrição e uma definição mais precisas, v. o meu livro *A Imagem-nua e as Pequenas percepções*, Relógio d'Água, Lisboa, 1996.

uma sensação interna, de uma dor ou de uma tensão muscular; também não se identifica com as «localizações de sensações» no corpo, às quais Husserl atribuiu tanta importância nas *Ideen II*.

A consciência do corpo tornou-se antes um universo de pequenas percepções. Para ser exacto, a consciência não é «invadida» pelas pequenas percepções: torna-se por inteiro um bloco de miríades de pequenas percepções, bloco que, por seu turno, goza das propriedades das pequenas percepções. Faz-se, por exemplo, *vidente*[4]. Antecipa os movimentos do seu par porque percebe as linhas de força que os prolongam no futuro. Eis o que explica que dois corpos, no CI, se compreendam, e que o seu movimento recíproco «pegue».

De facto, a consciência do corpo faz-se inconsciente do corpo ou inconsciente de posição: percebe os movimentos e as configurações inconscientes que os corpos deixam entrever como «contornos do vazio»[5]. O que supõe antes uma percepção «larga»: o paradoxo das pequenas percepções é o de apreenderem os micro-índices imperceptíveis que acompanham as macro-percepções e, ao mesmo tempo, captarem as vastas configurações que ultrapassam a escala das macro-percepções médias. A razão de ser assim é simples: apreender «uma» pequena percepção é apreender mil, porque elas fazem bloco, aglutinam-se em conjuntos incomensuráveis. Como a pequena percepção dá a ver um desfasamento, um intervalo, o bloco de pequenas percepções que ela traz consigo mostrará o contorno interno (ou antes, o redor) do intervalo.

É por isso que se diz que o bailarino tem uma dupla visão: a dos movimentos e dos ritmos microscópicos do seu par e a do

[4] Como escreve Leibniz, as pequenas percepções permitem-nos ver todo o passado e adivinhar o futuro. Cf. *Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano*, Introdução.

[5] V. acima, capítulo 4.

seu movimento geral (o «*timing*» de Cunningham). O bailarino joga sempre com a dupla escala que as pequenas percepções dispõem.

A consciência de si transforma-se em universo de pequenas percepções tornando-se consciência do corpo de uma outra maneira ainda, bem mais surpreendente: entra num espaço novo, muda de natureza, como vimos. Nesse sentido, as pequenas percepções não prolongam as macro-percepções numa continuidade sem fim, como queria Leibniz, mas evoluem num espaço particular, intersticial, intervalar, mas também autónomo.

Tem propriedades específicas. É um espaço paradoxal.

As pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas. A percepção dos movimentos visíveis do corpo desencadeia outras percepções, de um outro género: «percepções» de movimentos virtuais. A auto-percepção do corpo cinestésico cria um espaço próprio: o facto de um corpo se virar numa cambalhota engendra um espaço virtual onde planos, linhas, curvas «se viram no ar». Porque não se percebe a cambalhota (como se fosse vista do exterior); mas é a cambalhota empírica que induz ou abre um espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna o alto sem que a orientação se perca: neste sentido, o baixo pode tornar-se o alto sem deixar de ser ele próprio. E o mesmo acontece com as outras dimensões do corpo.

A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer da sua profundidade, é o «vivido» do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objecto) e, como vivido de um corpo já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado.

Porquê «pensado»? Porque, enquanto *vivida*, a cambalhota é todo o corpo em movimento-tornado-pensamento (pensamento deste movimento preciso do corpo: o pensamento é aqui o próprio movimento enquanto é pensado, ou seja, o movimento de

cambalhota do pensamento). O pensamento não pode pensar este tipo de movimentos paradoxais, senão desposando-os, senão retomando o próprio movimento das figuras paradoxais no espaço. Eis como um movimento do corpo se torna movimento de pensamento.

Para pensar a mudança de direcção da direita para a esquerda, o movimento do pensamento não pode seguir unicamente um corpo que vira — o que nunca daria as direcções «esquerda» e «direita». O movimento de pensamento «virar à esquerda ou à direita» implica que o pensamento enquanto movimento vire ele próprio (então, sabendo o movimento do sentido, apreende o sentido do movimento). Não o compreenderá a não ser que se «espacialize», ou que se torne «corpo de pensamento».

Não metaforicamente, mas literalmente. Ou seja: aquilo que se move no pensamento quando pensa o movimento é o próprio pensamento.

Retomemos o exemplo da cambalhota. Tratar-se-á simplesmente de uma «imagem do corpo», aquilo que o bailarino pensa do seu movimento ao dar a cambalhota? De facto, ninguém, ao mover o seu corpo, constrói a imagem completa e orientada do seu movimento visto do exterior. A figura que forma compõe-se de alguns pedaços de imagens exteriores que não se ajustam umas às outras. Não constrói sequer uma imagem do seu corpo dando uma cambalhota no espaço. É qualquer coisa de muito mais abstracto que nasce.

Antes da imagem ou da figura ou do esquema, é um espaço que é criado. O movimento empírico do corpo *visto do interior* abre um espaço virtual onde esse movimento se projecta não como o de um corpo, mas como o de um plano ou de uma linha ou de uma figura abstracta (geométrica).

Todo o movimento do corpo visto do interior supõe um espaço particular. O olhar interior não vê um corpo do exterior que situaria no interior; também não vê uma só ou várias partes do

corpo a partir de um ponto de vista determinado, etc. Ver do interior é antes de mais projectar todo um sentir do corpo no espaço, no espaço interior: é *abrir* este último, segundo as forças e os afectos que transportam o movimento. Ao mesmo tempo, projecta-se sobre este espaço não um corpo ou membros em movimento, mas o próprio movimento que abriu o espaço e que se confunde com *o movimento do exterior visto do interior*: daqui resultam linhas ou planos em movimento. Quando me vejo do interior a correr a direito, projecto uma linha sobre o espaço interior; quando viro, projecto um plano ou uma abstracção de uma figura espacial em movimento. Projecto sempre o elemento mais abstracto que pode realizar o movimento empírico do próprio espaço. São projecções espaciais virtuais de forças que se desdobram.

O sentir cinestésico — o movimento do corpo visto do interior[6] — supõe um espaço topológico, não euclidiano onde as oposições não definem necessariamente distâncias. Como vimos, o pensamento não pode compreender os movimentos paradoxais do corpo sem que estes se tornem eles próprios movimentos do pensamento. Este «vira-se» portanto, torce-se como uma banda de Möbius, passa de um movimento contínuo de um espaço tridimensional ao plano (Cézanne, Matisse e toda a pintura moderna). É porque o pensamento *percorre* as mesmas vias que engendraram no mesmo espaço dois espaços heterogéneos que desposa o movimento do espaço, quer dizer do corpo (visto do interior).

[6] Para Husserl (*Ideen II*), temos duas perspectivas possíveis sobre o corpo: visto do interior (afectos, sensações), e visto do exterior (corpo-objecto com os seus contornos). Adoptamos aqui um ponto de vista completamente diferente: um «visto do exterior do interior» que não é a síntese dos dois pólos de Husserl, nem uma imagem do corpo próprio segundo factores internos (Paul Schilder, Gisela Pankow), mas, no sentir cinestésico, alguma coisa como um espaço interior coextensivo ao, e que se confunde com o, espaço exterior. Nele, já não há separação entre exterior e interior, mas coexistência, mistura múltipla, osmose.

Chamaremos «zona» a este espaço paradoxal[7].

A dança implica a formação deste espaço transcendental. Não que o bailarino dance «dentro» da zona, ou que siga as linhas de movimentos de projecção da criação do espaço paradoxal. Isso pode ser feito, nada impede que o movimento empírico do bailarino retome a linha abstracta do movimento que construiu no espaço transcendental. Mas o papel que este último desempenha como condição da própria possibilidade do movimento dançado é muito mais complexo: a génese da *zona* abre aos movimentos do corpo a gama infinita de possíveis dos movimentos corporais e das suas combinações. Quero dizer: o bailarino deixa de ser limitado pelas imposições anatomo-constitutivas do seu corpo, uma vez que neste espaço o corpo empírico sofre desmembramentos, desarticulações, distenções, esboroamentos, divisões, deformações, metamorfoses, processos teratológicos tais que uma infinidade de corpos virtuais vêm habitá-lo. Múltiplos espaços heterogéneos coexistem aqui virtualmente (não constituindo o espaço do corpo mais do que uma actualização necessária).

Se o bailarino *compõe* certo movimento novo ou insólito, se inventa uma posição «impossível» (como em Cunningham), ou entra num devir-animal (como em Simone Forti), é porque se deu esse espaço infinitamente livre (no próprio interior das imposições anatomo-fisiológicas do corpo humano) dos movimentos corporais: é o espaço, é a zona paradoxal, incrivelmente plástica, dos movimentos virtuais, «inimagináveis» — e todavia reais. Devemos dizer: é a zona dos movimentos empírico-transcendentais, a zona doadora de sentido[8].

[7] De facto, pode-se chamar-lhe também «espaço interior virtual», «espaço da consciência do corpo», designando todas estas expressões, na realidade, um espaço *transcendental (e) artístico*. As projecções de movimento que nele se formam estão, decerto, na fronteira entre o pensamento e a imagem. Estamos aqui muito perto da ideia kantiana de *esquema da sensibilidade*.

[8] Segundo a maneira como Deleuze mostrou, em *Logique du sens*, que o paradoxo verbal é doador de sentido.

Não poderia existir dança sem um espaço paradoxal correspondente. Qualquer coreógrafo o sabe bem: concebe os movimentos de um ponto de vista que não é exterior nem interior (ou antes, que é as duas coisas ao mesmo tempo), um ponto de vista paradoxal que, muitas vezes, se traduz por esquemas, traçados extremamente abstractos de movimentos numa página. Estes traçados (como os diagramas de Mary Wigman, ou os de Trisha Brown) não indicam apenas os trajectos dos bailarinos em cena, mas as *projecções* abstractas dos movimentos do corpo no espaço paradoxal: são também (e ao mesmo tempo) movimentos do pensamento (coreográfico) que desposa os movimentos do corpo.

Esses diagramas não restituem passo a passo, movimento após movimento (como pretenderia um sistema de notação) o conjunto da coreografia. De facto, como mostram os desenhos de Trisha Brown, ajudam a construir a coreografia, porque contêm, como que recolhido nas suas linhas abstractas, o movimento inteiro dos corpos dançantes: são esquemas, projecções do movimento corporal num certo espaço de «criação», tal como o coreógrafo o pensa. Ou seja: os diagramas retraçam os movimentos dos bailarinos tornados movimentos de pensamento.

O caso de Trisha Brown é a este respeito muito esclarecedor. Infelizmente, não é aqui o lugar indicado para tentarmos empreender a sua análise em pormenor. Numa maravilhosa entrevista a propósito dos seus desenhos, à pergunta: «Considera que estes desenhos são notas coreográficas, ou que poderiam sê-lo?», ela responde: «Era essa a intenção. Na realidade, não sei ao certo que finalidade tinham. Não sei se poderiam ter desembocado em esquemas no chão, ou antes numa acção, num espaço corporal pessoal ou no interior de um espaço cénico.

«Tinha a impressão de poder fazer um alfabeto a partir de quatro quadrados inseridos num maior. E imaginei que existia

uma relação entre essa forma e o corpo. É um corpo sem torso. É como se houvesse um ponto central.

«Se vir cada um destes quatro quadrados, um representa o braço direito, outro o braço esquerdo, um a perna direita e outro a perna esquerda. Nada corresponde à cabeça ou ao torso. Não se trata da representação gráfica de movimentos de dança. Estes quadrados esculpem o espaço: têm uma dimensão que tem muito a ver com o corpo»[9].

É claro que a hesitação de Trisha Brown em caracterizar a natureza e a função dos seus desenhos vem do facto de ela não conseguir definir o espaço onde se situam e o que criam. Mas «esculpem o espaço»: desenhos numa superfície de papel deslizam agora na direcção da tridimensionalidade. De resto, o alfabeto que T. Brown tenta elaborar, compõe-se também ele de cubos «em cujo centro devia ficar uma figura»; e todavia, como ela acrescenta adiante, «o centro do cubo é o centro do corpo»[10]. Trata-se portanto de um espaço paradoxal onde o continente está ele próprio contido em, ou é ele próprio conteúdo de si próprio; e onde o desenvolvimento do movimento criado pela combinação das letras do alfabeto (correspondendo cada uma a um elemento de uma palavra por um lado, e por outro lado a uma posição de um membro do corpo), enquanto engendra ao mesmo tempo *frases escritas* e *frases da dança*, devia desenrolar-se num plano do sentido verbal imanente ao movimento. Tal era o que a coreógrafa procurava, através de um espaço de imanência, um espaço paradoxal onde o movimento exterior do corpo no cubo coincide com o movimento interior do corpo.

9 «"Danse et Dessin", Trisha Brown – Hendel Teicher: entretien», in *Trisha Brown, Danse, précis de liberté*, Álbum da Exposição de 20 de Julho — 27 de Setembro de 1998, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 15.

10 *Idem*, pp. 17-18.

Construir um gesto dançado releva de um processo que não difere muito do de traçar um desenho. A propósito de outros desenhos, Trisha Brown diz: «Experimentei fazer um quadrado. Fixei-me a tarefa de preencher o quadrado. Estes desenhos parecem-se mais com diagramas ou qualquer coisa de parecido. O tempo de execução foi o mais breve possível, porque procurei manter uma certa linha. — HT: Como se se tratasse de dançar no papel. — TB: Sim, exactamente. Penso que tem razão»[11].

Fazendo o balanço da sua actividade como desenhadora, Trisha Brown revela um caminho que começa por se limitar a notações de movimentos para terminar em «desenhos» bizarros: «Penso que a princípio utilizava o desenho como uma espécie de prolongamento coreográfico. Era uma maneira de continuar ainda a trabalhar quando estava sentada numa cadeira, porque evidentemente não se pode estar a dançar todo o dia. Agora, os desenhos adquiriram uma certa autonomia. Ditam-me portanto um certo número de coisas. (...) Descubro nos desenhos ideias, que se infiltram todas elas no processo de criação coreográfica. Quando insisto, por exemplo, em que os bailarinos tomem um certo tipo de posição da qual nunca ninguém ouviu falar antes ou que não é excessivamente confortável, vejo o corpo deles interrogar-me. Mas explico-lhes que se lhes peço que tomem essa posição, é para formarem, através do seu corpo, um certo desenho. Os seus braços percorrem todo o espaço até eu dizer que há um desenho. Eles não sabem o que é esse desenho, mas como eu o percebo como um desenho, tentam conformar-se com ele. O movimento funciona então como um desenho. É apaixonante»[12].

É claro que este «desenho» não constitui uma «figura» ou uma «forma» que o corpo próprio tomaria «visto do exterior». Trata-se de facto de um traçado, «visto do interior» por Trisha

[11] *Idem*, p. 26.
[12] *Idem*, p 32.

Brown num espaço particular, esse mesmo espaço a que chamámos a «zona»[13].

Todos os coreógrafos recorrem a este tipo de diagramas mais ou menos abstractos. As notas coreográficas, insisto, desempenham um papel diferente, ainda quando servem para o registo do movimento. Surgem ao leitor desprevenido como linhas de deslocamento do bailarino, «esquemas no chão» como diz Trisha Brown. De facto, se o coreógrafo pensa nestas linhas *todos* os movimentos, isso significa que vê em cada sequência linear o desdobramento dos mais pequenos movimentos, num espaço não uni ou bidimensional[14]. Em suma, uma linha, um traçado resultam da projecção dos movimentos concretos sobre um espaço abstracto ou espaço de génese dos movimentos dançados. Uma vez mais: a folha de papel na qual os diagramas foram traçados não constitui o plano ou superfície do palco ou do chão onde os bailarinos se deslocam; mas é também um espaço de profundidade onde coexistem vários planos ou espaços heterogéneos que tornam possíveis movimentos paradoxais.

Não é por acaso que estas linhas são tantas vezes geométricas (Trisha Brown atribui-o ao desejo de simplicidade, à recusa do ornamento da época). Constata-se que há uma tendência natural para geometrizar quando se projecta[15]. Nijinski desenhava diagramas que pareciam feitos com regra e compasso: não são desenhos de um louco, não pretendem representar movimentos

13 Formou-se já toda uma bibliografia em torno das relações dança/desenho, desde o livro de Valéry, *Degas Danse Dessin*, Gallimard, 1938. Pensamos que as analogias detectadas, as semelhanças referenciadas, a pertinência das metáforas encontram um solo mais consistente na perspectiva de um espaço cinestésico virtual comum a que chamamos aqui zona ou espaço paradoxal.

14 O que deve ter acontecido desde os primeiros desenhos coreográficos. Ainda que à partida se confundissem com operações de notação dos movimentos, como em Feuillet, por exemplo (Raoul A. Feuillet, *Choréographie ou l'art de décrire la Dance*, Paris, Chez Michel Brunet, 1701).

15 V. os desenhos de crianças realizados a seguir a sessões de dança reproduzidos em *Elizabeth Watts, Towards Dance and Art*, Lepus Books, London, 1977.

reais, mas restituem a extrema abstracção dos movimentos projectados sobre um espaço transcendental.

Talvez haja certas razões imediatamente perceptíveis para esta tendência, para a geometrização da projecção do movimento dançado: a) enquanto paradoxal, espaço de coexistência de todos os movimentos virtuais (espaço de consistência do heterogéneo), o espaço do plano de imanência não pode atingir senão o grau máximo de homogeneidade e o mínimo de intensidade (= 0); b) desenhando diagramas do movimento, os coreógrafos remontam ao espaço virtual, actualizam paradoxalmente *o virtual enquanto virtual*: o resultado não podia ser senão a geometrização dos movimentos e não a sua actualização concreta, no espaço empírico (caso em que já não seriam diagramas mas figuras); c) a zona, espaço virtual transcendental, não é nem interior nem exterior: certos movimentos exteriores — como o de rotação do corpo — são naturalmente geometrizantes: daí ao seu traçado geométrico num interior intensivo, «que vê o exterior», vai apenas um passo. Como se o sensível, o mais imediatamente carnal da corporeidade paradoxal, devesse traduzir-se nas linhas puras da geometria. Não foi por acaso que tantos poetas falaram de uma «geometria dos afectos».

*
* *

É preciso pensar no espaço entre as vértebras. Pensar nele no preciso momento em que os dedos do par massajam lentamente os ossos da coluna, delimitando os seus contornos sob a pele[16]. A pressão das mãos faz sobressair as asperezas e aprofunda as concavidades. Uma atrás da outra, as vértebras são detalhadas, separadas do *occiput* ao cóccix. Perdendo progressivamente os seus pontos de referência exteriores, a consciência do corpo concentra-

16 Descrevo aqui um momento do curso de dança de Eva Karczag, no EDDC (European Dance Development Center), em Arnhem, Holanda.

-se nas impressões tácteis; desposa inteiramente as sensações, mergulha nelas, afunda-se nelas com força; de súbito, ganha uma nova clareza. Pouco a pouco, penetra num outro universo cujo espaço assimila confundindo-se com ele. Eis que se expande agora, uma vez que o próprio espaço se expande; eis que por seu turno se descobre enquanto universo e já não conhece limites.

Alguns minutos antes, sentados no chão em círculo na sala de dança, olhavam as estampas de anatomia ouvindo as explicações da professora. Depois de uma primeira demonstração com um bailarino, dispersaram-se por grupos de dois e começaram o exercício.

Nesse dia, tratava-se de trabalhar a coluna vertebral. Durante cerca de três quartos de hora, um bailarino massajará cada uma das vértebras do seu par, deitado sobre o ventre; em seguida, este último virar-se-á e, com as pernas dobradas, concentrará a sua atenção nos ossos da pequena cauda do cóccix que o seu companheiro manipulará. Sente-se que muitas coisas se passam sob as pálpebras cerradas: de tempos a tempos, um suspiro, um gemido profundo vem perturbar a sua imobilidade aparente.

Por fim, os bailarinos voltam a levantar-se. Com mil precauções, um pouco rígidos como se as suas costas se tivessem tornado muito frágeis, sentam-se, depois põem-se de pé. Conservam a rigidez da coluna em todos os movimentos. Os seus pares ajudam-nos apoiando-lhes uma mão na nuca, a outra na região do sacro.

Agora, andam. Não andam normalmente, mas como se evoluíssem num outro espaço: muito direitos, alguns dão grandes passos muito lentos como se não tocassem o chão, outros, vacilando levemente, não muito seguros no seu corpo, parecem procurar apoios. Todos dirão mais tarde a sua maravilhosa impressão de terem crescido, de terem uma coluna mais comprida; sobretudo, de experimentarem uma desenvoltura acrescida nos movimentos, como se os membros e as articulações se tivessem desprendido dos nós que antes os retinham. Acabavam de libertar o «espaço interior».

Ou a «zona», espaço transcendental.

Não devemos crer que os espaçamentos obtidos entre as vértebras tenham criado o espaço interior! Este não é evidentemente um espaço físico, embora dependa dele. Dois factores contribuíram para a importância que esse espaço tomou depois da sessão de massagem: a abertura de canais através dos quais a energia abre mais facilmente um caminho; e a troca energética entre dois corpos, sobretudo quando se trata de uma massagem.

A abertura dos canais assemelha-se absolutamente ao efeito que produzem as *âsana* no Hatha-Ioga. A postura ióguica difere de qualquer outra postura funcional, ginástica ou acrobática do corpo ocidental. Não se trata de conseguir uma proeza muscular, mas de tornar o corpo o mais energético possível. Assim, uma distância milimétrica pode fazer a diferença entre a posição justa e a posição inadequada: a ausência dessa distância entre dois ossos da bacia pode obstruir a passagem da energia. Do mesmo modo, a professora de dança ensinava os seus alunos a libertarem espaços de energia: se, depois, eles se sentiam mais soltos, mais leves, era porque já não precisavam do mesmo esforço que antes para executarem os mesmos movimentos.

Mas massajar um corpo não comporta apenas um aspecto mecânico. Sabe-se que há massagistas um pouco «feiticeiros»[17]. Talvez seja até necessário ser-se «feiticeiro» para se ser um bom massagista[18]. No caso da professora em causa (Eva Karczag),

[17] Tal como descobrimos nos osteopatas populares poderes que ultrapassam as suas competências técnicas.

[18] Conheço massagistas, em Portugal, que têm espantosos poderes de vidência através da «simples» palpação do corpo dos clientes. Este aspecto das práticas terapêuticas populares, consideravelmente mal estudado pela etnologia, é facilmente racionalizável graças às noções de «pequenas percepções» de «forma das forças», de «transdução» de impulsos nervosos. Não é aqui o lugar próprio para nos referirmos ao tema. Notemos apenas que, em muitas escolas de dança moderna, onde se praticam técnicas variadas de desestruturação dos modelos sensorio-motores habituais, assistimos a fenómenos de tipo «feitiçaria» ou, para falarmos como os psiquiatras, de tipo parapsicótico – como a adivinhação, a vidência, a telepatia, etc.

todos os alunos lhe reconheciam unanimemente «mãos incríveis», todos afirmavam que «ela os sentia pensar» quando lhes massajava o corpo. Em resumo, massajar é estabelecer um tipo especial de «comunicação» entre o massagista e o massajado. Os poderes do massagista consistem em *desposar* a textura da pele e dos músculos do corpo massajado, bem como o ritmo dos seus micro-movimentos. À imagem do que se passa no CI, forma-se um corpo único, superfície energética intensiva: então o massagista já não impõe a força dos seus dedos às carnes massajadas, segue as linhas de força e a pulsação do corpo que, doravante, guia os movimentos das suas mãos mais do que se lhes submete.

Tem lugar uma troca de energias que provoca a sua intensificação. O professor faz mais que «receber e dar». Esquece-se sempre (nas mais diversas teorias do dom) que o dom recíproco tende sempre para a constituição de um plano de intensidades e de intensificação das trocas. Se a troca «pega» (do mesmo modo que: «se o CI pega»), é porque se formou um plano de imanência: carregando-se cada dom de afecto, a reciprocidade não é simplesmente «simbólica», insufla uma energia real nos corpos que se trocam (massagens, carícias, movimentos). A lição de movimentos preparatórios da dança que descrevemos mostra pares que abrem os seus corpos e intensificam os seus gestos. Porque são dois corpos e não dois robôs que se massajam.

Ora, há uma condição que preside a estas trocas energéticas e simbióticas: a de que a consciência se tenha tornado consciência do corpo. Mais exactamente, no decorrer da sessão de massagem, a consciência torna-se consciência do corpo — porque é durante o mesmo processo que o espaço da consciência do corpo (a zona) se constrói. (Lembremos ainda que não há consciência *local* do corpo — como a consciência de uma sensação cinestésica — a não ser «enquadrada» num espaço mais vasto, «espaço interior que seja ao mesmo tempo exterior», espaço de coexistência dos movimentos paradoxais do corpo, zo-

na transcendental onde têm origem as projecções do exterior no interior).

A natureza da consciência do corpo permite compreender várias questões deixadas em suspenso[19]: porque é que a dança, como toda a arte, mas em particular enquanto arte do corpo, é capaz de apreender o sentido do mundo? Ou, segundo os termos que utilizámos, porque é que as «nuvens de sentido» — quer dizer as concreções de movimentos que «não querem dizer nada de preciso» (significação verbal) — se carregam precisamente do sentido do mundo? Ou, de maneira ainda mais sintética: porque é que a dança significa?

Tudo se liga, com efeito, à consciência do corpo. Como defini-la? De modo completamente diferente da consciência fenomenológica, porque quaisquer que tenham sido as variações e os acrescentos que Husserl introduziu na ideia de consciência como intencionalidade, nunca se desfez da ideia da consciência como visar do mundo ou de abertura da consciência ao mundo e, nomeadamente, ao mundo da percepção. A consciência como «consciência de» permaneceu no centro da concepção fenomenológica da consciência, tanto em Husserl como nos seus seguidores.

Nunca a fenomenologia considerou a consciência fora da intencionalidade[20]. Todavia, a abertura da consciência ao corpo[21] modifica radicalmente as descrições e as análises fenomenológicas.

A consciência não se abre apenas «para a frente» para se centrar num objecto que, na percepção, deve aparecer «em carne e osso». Temos de considerar um outro tipo de abertura (aquela que tem estado sempre em causa ao longo deste livro): «para

19 V. nomeadamente o capítulo sobre «o gesto e o sentido».

20 Nem com Husserl, como nem sequer com Heidegger ou Merleau-Ponty.

21 Tal como aqui a concebemos, de maneira muito diferente da pensada por Merleau-Ponty em *Phénoménologie de la perception*, por exemplo.

trás», em direcção ao corpo e já não directamente em direcção ao mundo.

Abrir-se ao corpo não faz deste um objecto. Foi por isso que quisemos distinguir a consciência do corpo da simples consciência de uma dor ou de um afecto corporal. Como dissemos, abrir-se ao corpo significa deixarmo-nos impregnar pelos movimentos do corpo. O que provoca, evidentemente, um «abaixamento do limiar da consciência», uma consciência «crepuscular», bem como outros traços psicológicos que aqui nos interessam pouco.

Mais importante é compreendermos o que a «impregnação da consciência pelos movimentos do corpo» quer dizer. Estes movimentos são também os do espírito agindo sobre o corpo, os do corpo operando de múltiplas maneiras inconscientes (fragmentação, projecção, dispersão no espaço, esfoliação, apagamento num turbilhão, retraimento, caotização...). Estas operações de zona (campo transcendental) articulam sempre dois ou vários espaços heterogéneos.

A consciência do corpo abre-se em direcção a um mundo «primitivo», «selvagem» ou «originário», para empregarmos ainda a terminologia fenomenológica (que, para dizer a verdade, deixa de ser aqui a mais adequada). No entanto, este mundo não comporta abismos psicológicos nem se limita apenas ao campo dos movimentos corporais. A consciência do corpo não acaba no corpo. Mergulhando no corpo, a consciência abre-se ao mundo; já não como «consciência de alguma coisa», já não segundo uma intencionalidade que faria dela a doadora do sentido, não pondo um objecto diante de si, mas como adesão imediata ao mundo, como contacto e contágio com as forças do mundo. Em suma, este mundo já não é o «mundo» da fenomenologia.

Aqui reside a primeira grande diferença desta abertura «por trás», pelo seu lado nocturno, da consciência ao mundo: é com as forças e a energia do mundo que ela se conecta, antes de «perceber» os seus objectos.

A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo.

Este mundo é o das forças e das pequenas percepções. Através dele a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. É a força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, que vai permitir toda a arte[22].

Há dois factos relevando desta concepção não-fenomenológica da consciência que interessam particularmente a dança: a) a *awareness*, a consciência aguda que habita o bailarino; b) a relação entre as «nuvens de sentido» e os movimentos corporais.

Parece paradoxal, senão contraditório que abrindo a sua consciência ao corpo e ao mundo, o bailarino adquira uma consciência especialmente alerta (*awareness*) dos processos dos quais o seu corpo se tornou sede. Todavia, já sabemos que a impregnação da consciência pelos movimentos corporais é acompanhada por uma intensificação notável quer desses movimentos quer dos movimentos da consciência. Porque a impregnação é recíproca (e até mesmo duplamente recíproca, no caso de um duo, como vimos no CI): os movimentos da consciência disseminam-se pelo corpo inteiro, infiltrando nele a sua própria energia; e, deixando-se pouco a pouco transportar pelos movimentos do corpo, a consciência torna-se primeiramente consciência do corpo (concentrando-se e agudizando os seus próprios processos), em seguida *corpo de consciência*, transmitindo os seus movimentos uns aos outros com a fluidez dos movimentos corporais. Tudo isto contamina, amplia, intensifica os movimentos da consciência e os movimentos do corpo: as trocas e as osmoses energéticas libertam outras energias enterradas num e noutro plano (somático e psíquico).

22 E toda a espécie de outros «fenómenos» ou «metafenómenos», do carisma político às práticas de feitiçaria.

Por outro lado, não devemos esquecer que o desenvolvimento da impregnação recíproca abre o corpo e a consciência ao universo das pequenas percepções. Estas deslocam-se na escala do sentir: ganham uma pregnância única, adiantando-se às macro-percepções. Adquirir uma consciência do corpo crepuscular próxima do transe, por exemplo (entre os *derviches*-bailadores e em tantas danças terapêuticas primitivas) é deixarmo-nos submergir pelas miríades de pequenas percepções que em breve passarão à escala de imagens macroscópicas, ou até mesmo de visões. É que, como vimos, as pequenas percepções ocupam os dois extremos da escala perceptiva: o infinitamente pequeno e o infinitamente grande.

Tudo isto muda profundamente a percepção que o bailarino tem do seu corpo e do mundo. Percebe o mundo no seu corpo (uma vez que este vibra doravante como uma caixa de ressonância dos movimentos do mundo).

Então, surgem dois traços que caracterizam a consciência do corpo, acusada por certo racionalismo de «obscurantista»: uma extraordinária consciência-conhecimento dos processos que se desenrolam no seu corpo surge no espírito do bailarino. Ele está consciente (*aware*) não só dos movimentos cinestésicos e outros, mas percebe também o seu sentido e o seu contexto (o mundo). Pensemos que as pequenas percepções tornam também manifestos movimentos inconscientes, em particular do inconsciente do corpo. Todo este conteúdo inconsciente amplia a consciência do bailarino.

Ele bailarino apreende o sentido geral da sua dança, a situação do seu corpo no espaço e frente ao público, o jogo dos olhares e das energias na atmosfera, antecipa o sentido dos movimentos a executar. Está consciente de tudo isto num grau muito superior ao de uma consciência normal. Chega até a produzir-se, em certos bailarinos, uma espécie de «iluminação» não mística (embora muitos assim a designem), do pensamento, que lhes fornece, numa intuição única, o conjunto do conhecimento

de todos estes factores. Tal é a *awareness* ou consciência do corpo do bailarino.

Uma consciência semelhante não seria possível sem uma transformação particular do próprio funcionamento da consciência. A filosofia ocidental liga a consciência à representação, e faz dela um «estado» do intelecto ou do psiquismo. Convém que consideremos a sua energética interna. A consciência é um sistema de energia. Isto não significa que devamos levar em conta a sua maior ou menor «clareza», mas o seu dinamismo próprio[23]. A consciência do corpo, enquanto plano dos movimentos corporais que a invadiram, tornou-se *pensamento*: os seus movimentos são movimentos de pensamento.

A consciência do corpo é movimento de pensamento. Vimos como, na formação da zona, se tecia uma «micro-imanência» entre os movimentos do corpo «do exterior visto do interior» e o pensamento. Há movimentos do corpo (paradoxal) — como a cambalhota — que só podemos compreender se o pensamento de alguma maneira os reproduzir. É necessário que o pensamento faça uma cambalhota para apreender a cambalhota; é necessário que a direita e a esquerda sejam dimensões do pensamento para que possamos entender o que quer dizer «virar à esquerda».

Dizemos então: o movimento dançado reúne-se a esta micro-imanência dos movimentos corporais e do pensamento, depois de o corpo a ter perdido na sua prática comum dos movimentos triviais e funcionais. A sua tendência natural é a criação do plano onde, de novo, o movimento se torne movimento de pensamento. Só a consciência do corpo aí pode chegar.

Compreendemos como as «nuvens de sentido» formam uma espécie de emanação longínqua de um sentido muito próximo — como se o espectador apreendesse imediatamente *a pertinência* de um movimento que, em si, não tem significação.

23 Em termos diferentes daqueles que nela introduziu a fenomenologia.

(A mesma coisa se passa, mas ao contrário, no caso de um movimento falhado: não está no seu lugar, e não se sabe porquê). É que as nuvens de sentido provêm desta micro-imanência da zona transcendental, e tentam prolongá-la num outro plano mais vasto e consistente.

É por isso que elas são muitas vezes *alusivas*: sugerem significações em gestos que se desligam de uma massa de sentido imanente, e que lhe fazem como que uma referência obscura (uma vez que foi dessa massa que saíram).

A alusão não é aqui uma figura aleatória do sentido da dança, mas um procedimento necessário, ainda que muitas vezes não deliberado por parte do coreógrafo. Decorre da própria natureza do movimento dançado como «nuvem de sentido».

A consciência do corpo induz um contacto paradoxal com o mundo: é imediato porque conecta a consciência com as forças do mundo, fazendo a dança tornar-se desde o início «pensamento do mundo», por um lado; mas, por outro, é o corpo que estabelece a mediação entre o pensamento e o mundo, não sendo este dado «em carne e osso», mas na realidade da sua energia.

Porque o corpo paradoxal é um universo de pequenas percepções, este mundo com o qual a consciência entra em conexão compõe-se, como vimos, de forças. O que oferece à dança, talvez mais que a outras formas artísticas, a *possibilidade* de apreender o real de modo mais imediato.

A história da dança parece contradizer uma tal afirmação: a dança não foi uma das últimas artes a operar a revolução das formas e dos processos que marcaram a modernidade do século XX? Porquê tanto atraso, quando a pintura, a escultura, a arquitectura tinham criado as suas vanguardas havia já cinquenta anos? E porque é que, de súbito, a partir dos anos 70, e cada vez mais aceleradamente, as companhias e os grupos de dança proliferam com uma velocidade inimaginável ainda há alguns anos apenas?

Todas estas interrogações, muito complexas, requerem estudos aprofundados. Limitar-nos-emos aqui a evocar um caso, é certo que exemplar, sob uma perspectiva muito restrita do processo estético.

7

O que é uma dança actual? Yvonne Rainer

Em 1973, depois de exprimir toda a admiração que nutria por aquele que fora também o seu mestre, Yvonne Rainer escreveu a propósito de Cunningham: «Mas enquanto ela [a própria Y. Rainer] absorvia o espírito do seu génio, combatia a sua letra. Nas suas fantasias sobre o Espectáculo dos Espectáculos, via Bacanais Frenéticos da Técnica Cunningham dançados por amadores do mais baixo nível. Ou dez anões e uma mulher com barba que faziam *pas de six*. Ou um contorcionista que os fazia ao contrário (*body-wise*), etc. Fantasias de vingança de liceal contra a tirania da sua disciplina, que — ainda que as rejeitasse de um ponto de vista moral e estético — a aproximavam cada vez mais da sua própria desenvoltura corporal»[1].

Recordando as suas pesquisas sobre o movimento comum (de um peão, por exemplo) na mesma época (começo dos anos 60, Concertos da Judson Church), Steve Paxton, que foi discípulo de Cunningham, diz: «Era tudo muito comum. De facto, e tal-

[1] «Epilogue (for Merce Cunningham)» , *in* Yvonne Rainer, *Work, 1961-1973*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, N. Y. University Press, N. Y., p. 328.

vez fosse essa a única surpresa e a ironia do caso, era preciso ver como tudo aquilo era comum por comparação com o encanto (*glamour*) de Cunningham e a velocidade e os passos e os guarda-roupas de Rauschenberg e as luzes de Chernavitch, e, sabe, todo o brilho que isso podia fazer nascer. A música de Cage e a inteligência de Tudor e a apresentação por Cage dessa música, e a inteligência dos bailarinos nessa companhia. Todo esse brilho. Porque *era* brilhante. (...) Era estonteante, uma experiência estonteante»[2].

E, no entanto, Paxton estava já à procura de outra coisa. Cunningham mal acabara de transformar radicalmente a dança moderna (anos 50), e já todo um grupo de jovens que tinham aprendido a sua técnica se afastava dos (para não dizermos que se revoltava contra os) seus métodos (anos 60-61, durante os *workshops* de Robert Dunn, antes dos primeiros «Concertos» da Judson Church).

A história do movimento encontra-se largamente feita, embora múltiplas questões só superficialmente tenham sido tratadas. Há uma que particularmente nos interessa: que visavam esses jovens bailarinos e coreógrafos que a dança de Cunningham não lhes podia já oferecer? Aparentemente a resposta é bem conhecida: a libertação dos corpos, o fim das imposições do estilo «artístico», etc. Mas, se examinarmos esta «libertação» de mais perto, apercebemo-nos de que todo o processo de invenção de uma nova dança (dita «pós-moderna»[3]) é muito mais complexa do que se imaginava.

Em primeiro lugar, porque é que a técnica, o movimento, o estilo Cunningham, tão pouco tempo depois de se terem impos-

[2] «Trance Script, Judson Project Interview with Steve Paxton» , *C. Q.*, v. XIV, Inverno 89, p. 18.

[3] Para a discussão do conceito no domínio da dança, v. em particular a segunda introdução de Sally Banes ao seu livro, hoje clássico, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Weslyan Univ. Press, 1987.

to, já não representavam uma libertação dos corpos (do corpo balético e do corpo expressionista)? É certo que Cunningham (sobretudo através do seu método, vindo de Cage, de introdução do acaso na coreografia), contribuíra poderosamente para que a liberdade dos gestos e da composição se desenvolvesse entre os participantes das *workshops* de Robert Dunn. Mas, de súbito, Cunningham deixava simplesmente de ser libertador e parecia até, sob certos aspectos, repressivo...

Repressivo de quê[4]? Poderia responder-se: de tudo o que impedia a irrupção e a busca de novos movimentos em todos os sentidos, e em todos os planos. É neste «em todos os planos» que incide a diferença relativamente a Cunningham. A radicalidade dos jovens coreógrafos da Judson Church ia muito mais longe que aquela que animara a revolução cunninghamiana. Enquanto Cunningham procurava libertar a dança de certos espartilhos que encerravam os corpos, Yvonne Rainer ou Steve Paxton queriam libertar os corpos quebrando *todas* as normas que governavam a dança (incluindo as normas de Cunningham).

Neste sentido, Sally Banes tem razão quando faz da Judson Church um movimento pós-modernista mais que pós-moderno. De facto, a radicalidade crítica da Judson não só retoma os momentos de ruptura iniciais que a pintura havia conhecido (Malévitch, Kandinsky, Mondrian), mas, em dois anos (62-64) apenas, refaz o percurso crítico das vanguardas picturais do século XX (do dadaísmo ao minimalismo dos anos 60).

Deste ponto de vista, os bailarinos da Judson Church terminavam um movimento que Cunningham não levara ao seu ter-

[4] Uma vez mais, está fora de questão fazer-se aqui a história do movimento da Judson Church que só se compreende integrado nas correntes gerais da época. Neste plano, há dois livros de Sally Banes que continuam a ser essenciais: *Greenwich Village 1963*, Duke Univ. Press, Durham e Londres, 1993; e *Democracy's Body, Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke Univ. Pess, Durham e Londres, 1995.

mo: não visavam a abstracção criticando o bailado e o expressionismo, mas a própria dança enquanto, como poderíamos dizer com Michel Foucault, dispositivo de uma certa subjectivação (portanto, ligada a instituições, a saberes e poderes). Porque sentiam que as formas e o tipo de energia que recusavam, tinham a sua origem de um campo social muito mais vasto que o domínio da dança. Yvonne Rainer escreve: «Também não se deve pensar que o tipo de dança que vou discutir [a sua própria coreografia *The Mind is a Muscle*] foi exclusivamente influenciado pela arte. As transformações no teatro e na dança reflectem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afectaram todas as artes»[5].

O furor crítico desencadeado contra as formas, os estilos, os quadros, as técnicas da dança clássica e moderna não visavam em primeiro lugar e unicamente a dança nova, que mantinha fosse como fosse tudo o que constituía, no fundo, o suporte institucional dessa arte — como fizera Cunningham ao conservar o quadro (a cena, o «estilo dançado», a «companhia» enquanto grupo, o «espectáculo»), no mesmo momento em que limpava o seu interior dos velhos modelos tradicionais do movimento.

Ao contrário de Cunningham, os seus discípulos rebeldes atacavam o quadro enquanto dispositivo essencial que ligava a dança à instituição. As vanguardas das artes visuais tinham consumado no decorrer do século a erosão progressiva dos laços e dos quadros não-artísticos que ligavam a arte ao «sistema» (dos poderes): a crítica do museu, do enquadramento das obras, da forma e do lugar de exposição, dos media utilizados, da relação autor-público, etc. — de tudo o que constitui a esfera que rodeia o mundo da arte e que parece não ter qualquer relação com ela — levara muito naturalmente ao pôr em questão da própria existência da arte, enquanto actividade «separada», «elitista», com-

[5] «The Mind is a Muscle» , in *Work* 61-73, *op. cit.*, p. 64.

prometida com as redes mais suspeitas do poder (económico)[6]. E o pressuposto fundamental das vanguardas era que esse quadro aparentemente transartístico condicionava o próprio conteúdo das obras.

Sob esse aspecto, o movimento artístico do modernismo (que, através da arte visava a modificação da sociedade inteira) aderia àquilo que, com um só gesto, Duchamp pusera em causa: a separação da arte e da esfera não-artística ou (a favor de muitos dos mal-entendidos que alimentam os laços entre Duchamp e a Body Art, a Land Art, a Pop Art, etc.) da arte e d*a vida*.

No plano da dança, a revolução cunninghamiana limitava-se à esfera estrita da arte. Mas, uma vez que continha em potência os elementos de libertação das formas tradicionais, ligadas a velhas formas sociais e a velhas mentalidades, foi o agente detonador do movimento muito mais radical que viria a suceder-lhe. Ao mesmo tempo que permanecia, no entanto, fora da grande transformação que se desenrolava ao seu lado. Daí a situação propriamente ambígua de Cunningham na dança contemporânea: no limiar do pós-modernismo, mas continuando a ser ainda o grande representante da dança moderna americana. Porque não atacou o quadro transartístico que garantia os laços da arte com o poder, os elementos *modernistas* que trouxe com as suas coreografias não tiveram a ressonância — tanto na sua própria arte como entre os seus discípulos rebeldes — que vieram a ter quando, mais tarde, foram reinventados e desenvolvidos sistematicamente: a introdução dos movimentos triviais, de objectos não-artísticos (v. o paradoxo que consiste em introduzir numa coreografia «brilhante» como a de *Walkaround Time*, 1968, os painéis do *Grand Verre* de Duchamp), módulos, máquinas ou movimentos quotidianos (como um passeio de bicicleta), etc.

[6] Como se sabe, o paradoxo e a ironia que afectavam este género de *discurso* era o facto de ele se autorizar de obras que viviam do «sistema» e de uma cultura altamente afastada do «povo».

De facto todos estes elementos ficavam confinados no interior do espaço cénico tradicional. Não irromperam para um *exterior*, que se tornou essencial para os coreógrafos da Judson Church. Para empregarmos um exemplo brutal: não vemos Cunningham a conceber *Roof Piece*, 1971, de Trisha Brown, com os seus bailarinos nos telhados de Nova York.

Os corpos e o espaço de Cunningham eram já, em 1960, um espaço fechado e institucionalizado. Em suma, o plano de imanência de Cunningham desdobrava-se apenas na esfera da arte. Para uma geração que já não *queria* a imanência porque *estava* na imanência (da arte à vida), tornava-se inevitável que o estilo Cunningham surgisse como um objecto a recusar, arrastando consigo o que não estava de acordo com o *real* de então: a disciplina dos corpos, o «*glamour*», o «espectáculo», no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado com o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime.

A prova é que a crítica não visava os conteúdos simbólicos da dança, mas os seus próprios movimentos. Não era o facto de dançar mitos ou de não dançar sentidos (narrativos, por exemplo) que contava, mas a maneira como a energia investia os corpos. O bailado, o expressionismo de Martha Graham, o elitismo de Cunningham desrealizavam os corpos, ao olhar da nova geração.

Que exigia então esta última? Corpos reais, despojados de todos os artifícios (técnicas, guarda-roupas, cenários, luzes, etc.) que os tornavam corpos idealizados. Yvonne Rainer foi sem dúvida quem mais radicalmente pensou (e realizou talvez) os princípios da nova dança pós-moderna (e «pós-modernista»). Num texto muitas vezes citado, ela resume assim as ideias essenciais daquilo a que Sally Banes chamou «uma estética da recusa»: «NÃO ao espectáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao «*glamour*» e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao compro-

metimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afectadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao facto de alguém se mover ou se fazer mover»[7].

Observamos desde o início o desejo de alcançar o objecto verdadeiro, quer dizer movimentos que valham unicamente por si próprios. O objecto verdadeiro é o objecto real, e só apareceria no fim do processo de despojamento total daquilo que não constitui a «essência do objecto» (ou, em termos fenomenológicos, a «objecticidade do objecto»).

Arrisquemos uma comparação: os pioneiros da pintura abstracta procuravam também a «pintura pura» — correspondendo, no domínio da dança, ao que poderíamos designar como «movimento puro» ou «essência do movimento», termos muitas vezes usados para descrever o movimento em Cunningham.

Ora, a história da pintura moderna seguiu duas vias antes de chegar (ou de ter acreditado chegar) a esse «objecto pictural puro» que já nada tinha a ver com o referente mimético exterior. Uma consistiu em fazer variar ao máximo os pontos de vista sobre o objecto-referente: impressionismo, «cézannismo», pontilhismo, fauvismo, cubismo, «alogismo» — eis, por exemplo, as fases que Malévitch teve de atravessar antes de ter a revelação do «mundo sem objecto», graças ao seu *Carré noir*. As deformações sucessivas do objecto representado retiravam progressivamente a força do real pictural contido na representação mimética. Até esta última perder o seu peso e deixar de se impor ao pintor. Então, a forma «abstracta» pode nascer.

A outra via foi a de Duchamp (que, no entanto, buscou também ele a pintura abstracta; que, também ele, passou por fases

[7] «Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 matresses called Parts of Some Sextets, performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965» , in *Work*, *op. cit.*, p. 51. Note-se a *descrição objectiva* do título.

de deformação do objecto mimético: impressionismo, cubismo, etc.): com um só gesto, arranca ao objecto pictural todos os seus ouropéis. Expõe um objecto nu, o *ready-made*. Mas seria ainda um objecto pictural ou, antes, artístico? A dúvida está longe de ter sido desfeita. Digamos, para abreviar, que se trata de um objecto paradoxal, ao mesmo tempo artístico e não-artístico. Segundo uma das suas definições possíveis, representa inclusivamente o culminar lógico do processo de despojamento da forma artística: o *ready-made* é o fim da arte (e, em particular, da pintura). Segundo a interpretação oposta, torna-se a essência de toda a pintura, como o próprio Duchamp com humor afirmou.

O pequeno texto-manifesto de Yvonne Rainer conjuga os dois percursos. Depois de ter enumerado uma série de recusas, acaba por recusar a própria dança. Acerca da sua última frase, «não ao facto de alguém se mover ou fazer mover», declarou que ela própria não sabia muito bem o que quisera dizer (portanto, o que significava a frase). Todavia, o seu sentido é claro: é o gesto final de Duchamp, extraindo da pintura tudo o que lhe não pertence; melhor: mostrando que, uma vez que aquilo a que se chama «objecto de arte» resulta apenas de certas convenções, podemos transformar qualquer objecto industrial num objecto artístico. Seria «o fim da arte». Em suma, a lógica da recusa do não-artístico, a lógica da negação dos elementos estranhos à arte leva a um objecto cuja natureza talvez já não seja artística.

O mesmo se passa com Yvonne Rainer: depois de ter recusado uma série de elementos que considera exteriores à dança (subentendido: ao que ela deve ser como «objecto puro»), confronta-se com o movimento «no estado nu». Mas o que é um movimento no estado nu? Tal movimento não existe, há sempre uma motivação que faz mexer o corpo, há sempre uma razão «exterior» ao movimento fazendo com que este último comece: retirar esse resíduo último estranho ao movimento é alcançar enfim a pureza essencial do movimento — e é também anulá-lo total-

mente. Duas afirmações que Yvonne Rainer foi levada a sustentar ao mesmo tempo.

Neste sentido, vai mais longe que Duchamp, que nunca deixou de jogar com a ambiguidade do *ready-made* (no fundo, sem nunca afirmar «o fim da arte»). Não que a intenção de Yvonne Rainer tenha sido propor efectivamente «o fim da dança». Mas, graças à lógica implacável que engendrou o seu enunciado, ela mostra o culminar absurdo do seu próprio processo de recusa *absoluta*.

Ao mesmo tempo, as coisas são tais em matéria de arte que não pode haver revolução das formas se a posição em questão dos princípios que presidem à sua génese não for absoluta. Porque a noção que se fazia da arte estava intimamente ligada a estes princípios, a sua recusa equivalia automaticamente a recusar a própria arte. Assim a crítica radical da representação mimética em pintura foi assimilada ao «fim da pintura». Mas, no fundo, o «fim da pintura» ou o «fim da dança» que se situava no termo do processo de negação efectiva das formas e das técnicas, agia apenas como *princípio regulador* de um vasto movimento progressivo de transformação da antiga pintura ou da antiga dança.

Assim, foi necessário a Yvonne Rainer proclamar (implicitamente) o fim da dança — ou o fim do movimento — para que toda a série dos elementos recusados adquirisse uma consistência lógica *no próprio plano da efectuação dos movimentos da dança*.

O real era portanto o objecto-movimento na sua «objecticidade pura» (ainda que esta não fosse mais que um mito — ou um princípio regulador).

Poderia crer-se que esta vontade de apresentar apenas o objecto tal e qual, «nu», como lhe chamámos, correspondia a uma restrição, uma nova norma ou coerção impostas à dança. De facto, era precisamente o contrário: a objectividade do objecto, ou o movimento da dança apresentado na sua nudez continha uma

carga de criação propriamente explosiva. Porque mostravam o real dos corpos, o real do espaço e do tempo, o real da época. O real que quebrava as barreiras que separavam a arte da vida. Não devemos esquecer que da Judson Church saíu todo o movimento pós-moderno da dança que, ainda hoje, não parou de alimentar uma parte da criação actual.

Foi portanto o desejo do real que determinou a recusa da dança moderna, em particular da de Cunningham, pelo grupo da Judson Church.

O que é o real? Brevemente, direi que surge em ocasiões excepcionais, por altura de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência, como acontece no decorrer das terapias psíquicas; ou em momentos revolucionários, quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda bruscamente; ou, por vezes, quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então.

Nessas ocasiões, temos a impressão de que um véu recobria a nossa vida anterior: era a *realidade*, que distinguiremos do *real*.

Em todos os casos em que o real irrompe na realidade, arruinando a sua estabilidade, têm sempre lugar certos fenómenos: a relação do corpo com as coisas e com o espaço transforma-se, os corpos que até aí se mantinham separados das coisas e dos outros corpos entram de súbito em contacto, senão em contágio. Como se uma barreira ou um muro invisível anteriormente os afastasse uns dos outros. Com o surgimento do real, a barreira rompe-se, o muro desmorona-se, o véu rasga-se. Os lugares até então bem fixados das coisas mudam, o mapa dos movimentos (comportamentos) desloca-se e anima-se. O campo do possível imediato alarga-se — quando se supunha que a ordem do mundo iria durar para sempre num presente imutável. O possível agora é o do corpo concreto, do corpo sensório-motor portador de pensamento, como se os nós que o regulavam (e o amarra-

vam) outrora se tivessem rompido, e o corpo tivesse entrado em expansão. Abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências activas do corpo. Dilatação do espaço do corpo. A palavra liberta-se.

É um primeiro aspecto do real. No que se réfere ao tempo, a transformação é ainda mais impressionante. Porque se opera uma espécie de reapropriação da duração subjectiva num acontecimento brusco. De súbito, o presente surge. De súbito, eu existo, agora. Enquanto esse mesmo presente, outrora disperso e doravante vivo, se inventa a cada instante irradiando em múltiplas direcções sobre o futuro.

Uma vez mais, como se o tempo vivido até então tivesse recoberto o presente vivo de véus e de estratos sedimentados. Cada corpo interioriza modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes. Todos estes estratos vêm do passado e de uma certa ideia do futuro (segundo as expectativas construídas). Tudo isto forma não só a percepção da *realidade*, mas a sua estrutura e o seu modo de funcionamento e de presença. Todos os corpos são constituídos por inumeráveis estratos de tempo. Todos os corpos são, em certo sentido, datados, pertencendo a outras épocas que transportam com eles no seu presente. Todos os corpos são parcialmente inactuais.

Poderíamos dizer outro tanto das instituições, das cidades, das unidades geopolíticas, das relações humanas: são *realidades* construídas que encobrem o real. Nem por isso são menos tangíveis, concretas, «reais» e não imaginárias, fantasmáticas ou ilusórias.

Quando o real irrompe à superfície do tempo, o presente toma forma, o presente reapropriado, que não existia ainda porque dissolvido nos estratos do passado e do futuro. Jorra, e transforma profundamente o nosso sentimento do tempo. Agora, é a acção que constrói o presente — e portanto transforma o passado

e o futuro. O tempo objectivo, o tempo da realidade das coisas e dos outros, o tempo das instituições e do trabalho deixam de se impor. O desfasamento entre o exterior e o interior desaparece. Agora, os meus gestos ritmam e tecem um tempo presente em que a minha acção e o meu pensamento coincidem, e ambos se ajustam aos ritmos colectivos. São o corpo e o espírito que engendram e por assim dizer segregam o presente — que já não me foge, mas se desdobra ao longo de toda a minha duração.

É o tempo actual, o tempo do real.

Nos anos 61-63, tratava-se, para um bailarino do grupo da Judson Church, de aproximar o mais possível o seu corpo do objecto real, aquilo a que Yvonne Rainer, numa entrevista de 1972, chama a «objecticidade» (*objecthood*) do objecto[8]. O que implicava a destruição de toda uma realidade dos corpos e da dança que a tradição construíra.

Esta crítica queria-se radical: não incidia apenas nos conteúdos, mas também no meio da comunicação, no quadro, no contexto, na relação dança-vida. Analisava pormenores aparentemente tão insignificantes como o olhar do bailarino: deveria este procurar o dos espectadores ou evitá-lo a fim de impedir toda a sedução, toda a cumplicidade, toda a subjectividade narcísica[9]? Por outro lado, se se abolia o espaço cénico que separava os bailarinos dos espectadores, não seria precisamente necessário abandonar o olhar «de horizonte» do bailarino clássico? Tal era o tipo de discussões em torno das quais se jogava a nova coreografia do real.

[8] «Liza Béar: You mean you were under the general cultural influence... Y. Rainer: Eeyeah, it was a movement, and it seemed very vital — phenomenology and objecthood — in terms of dancing it took the form of (and I wasn't alone in this), it tooks the form of non-theatricality. A refusal to project a person, but thinking of oneself in dancing as simply a neutral purveyor of information» . V. «The Performer as a Persona: An Interview with Yvonne Rainer» , in *Avalanche*, Summer 72, n.º 5, p. 50.

[9] «Y. R.: ... my rage at the narcissism of traditional dancing...», *idem*.

Num texto em que analisa *Trio A*, Y. Rainer traça uma «carta» dos aspectos e dos princípios da dança tradicional que é necessário recusar, bem como dos que devem ser postos em seu lugar. Os primeiros definem a *realidade* do momento que é óbvia para alguns, mas que já não corresponde às novas direcções do desejo. Os segundos propõem o corpo *real*, a dança «actual», que abrem campos de visão e de pensamento desconhecidos para as jovens gerações. E eis o seu conteúdo, tal como tipograficamente se apresenta segundo classificações e oposições bem precisas:

«Objectos	Danças
eliminar ou minimizar	
1. O papel da mão	1. A elaboração das frases do artista
2. As relações hierárquicas entre as partes	2. O desenvolvimento e o clímax
3. A textura	3. A variação: ritmo, forma, dinâmica
4. A figura de referência	4. O carácter
5. O ilusionismo	5. O desempenho (*performance*)
6. A complexidade e o pormenor	6. A variedade: as frases e o campo espacial
7. A monumentalidade	7. A proeza virtuosística e o corpo na sua plena expansão
substituir por	

1. fabrico de fábrica	1. igualdade de energia e movimento «de fundo»
2. formas unitárias, módulos	2. igualdade das partes, repetição
3. superfície ininterrupta	3. repetição ou acontecimentos discretos
4. formas não-referenciais	4. desempenho neutro
5. literalidade	5. uma tarefa, uma actividade do tipo tarefa
6. simplicidade	6. acção singular, acontecimento ou tom
7. escala humana	7. escala humana»[10]

De tudo o que era necessário eliminar devia resultar o corpo despojado dos artifícios da dança tradicional e, portanto, um novo tipo de movimentos dançados.

Esta «carta» constituía de facto o programa, segundo Yvonne Rainer, da nova dança que estava a nascer nas coreografias de Trisha Brown, David Gordon, Debora Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton e os seus cúmplices nos «concertos» da Judson Church. O texto que segue a carta examina, para começar, alguns aspectos da dança em geral, mostrando em seguida como esta se aplica a *Trio A*.

Trio A resume em si todos os princípios propostos. As peças anteriores de Yvonne Rainer, desde *Three Satie Spoons* (1961) até *Bach's Toccata and Fugue in D Minor* (1965) produzida no Wadsworth Atheneum, tinham desconstruído, uns atrás dos outros, os «objectos» e regras das «danças» tradicionais. Tinham executado o programa da carta: *Satie for Two*, *Three Seascapes*, *Dance for 3 People and 6 Arms*, *Ordinary Dance* em 1962; *We*

[10] «A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activit Midst the Plethora, or na Analysis of *Trio A*», in *Work*, *op. cit.*, p. 63.

Shall Run, *Terrain* e outras coreografias de 1963 tinham explorado quase todas as novas ideias: a abolição das formas referenciais, o desempenho neutro, a repetição, a posição em equivalência do corpo e de um módulo (um colchão, por exemplo), a redução dos movimentos à escala humana, quotidiana, etc.

Nenhuma peça, todavia, apresentara numa só sequência cinestésica *todos* os novos princípios, articulados e sintetizados. Mas *Trio A* não representa a simples soma de todos os elementos, como uma ilustração sucessiva de ideias preestabelecidas. É também um produto original, insólito, em que a carta incarna, para além de si própria, movimentos imprevisíveis.

O velho termo de «obra-prima», de há muito banido do vocabulário da arte moderna e contemporânea, ganha aqui uma nova legitimidade: *Trio A* é uma obra-prima. Um pouco à maneira do *Carré noir* de Malévitch: todo um conjunto de pesquisas intensas, por reapropriações, por fulgurações, culmina de súbito numa obra inaugural que marca ao mesmo tempo uma ruptura radical e uma nova linguagem. Podemos arriscar a comparação: *Trio A* é o *Carré noir* da dança pós-moderna.

O seu sucesso extraordinário não se mede apenas pelo facto de ter sido retomado centenas de vezes, sob múltiplas formas, em solo ou por grupos mais ou menos vastos de bailarinos. Nem pelo número de textos, de trabalhos, de análises que lhe foram consagrados[11]. O seu sucesso consiste na sua actualidade. Hoje ainda — quando muitas das peças dos anos 60 parecem irremediavelmente datadas —, *Trio A* conserva uma frescura intacta, uma espécie de estranheza do trivial que não pára de fascinar[12].

[11] Entre os quais se deve assinalar o magnífico ensaio de Sally Barnes, «Yvonne Rainer: The Aesthetics of Denial», *in* S. Banes, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wesleyan Univ. Press, 1977.

[12] Em 1968 — quando *Trio A* foi concebido em 1965 — Jill Johnston escrevia: «Vi *Trio A* um certo número de vezes, e penso que continuo a não tê-lo realmente visto», *in* «Rainer Muscle», Jill Johnston, *Marmalade me*, Wesleyan Univ. Press, 1998, p. 65.

De onde vem a sua actualidade?

Lembremos alguns dos traços da peça, alguns bem conhecidos e analisados pela própria Yvonne Rainer, outros menos notados.

Sobre a maneira particular de construir as frases de *Trio A* (que dura quatro minutos e meio de movimento ininterrupto e pode assim ser considerado como composto por uma só frase), Yvonne Rainer observa que se trata de distribuir diferentemente a energia. De resto, a construção das frases («*phrasing*») não é mais que uma questão de distribuição de energia: «Na esfera da invenção do movimento — e de momento falo do movimento engendrado por meios que não vêm nem da execução de uma tarefa nem da relação com um objecto — a transformação mais impressionante [que *Trio A* traz] esteve na atitude perante o «fraseado» (*phrasing*), que pode ser definido como o meio de distribuir energia na execução de um movimento ou de uma série de movimentos. O que torna um tipo de movimentos diferente de outro não são tanto variações na combinação das partes do corpo como diferenças no investimento da energia»[13].

Aqui, Y. Rainer faz uma distinção importante: diz que se refere à energia «aparente» e não à energia investida em termos de dispêndio físico (*actual output in terms of physical expenditure on the part of the performer*). Esta última é a energia real. Enquanto *Trio A* parece exigir muito pouca energia aparente (e sempre a mesma quantidade para cada movimento), exige de facto um esforço considerável, e um investimento extremamente diferenciado da energia real.

Porque se trata de manter do começo ao fim, nos quatro minutos e meio, uma continuidade de movimentos de «fundo» (*found movements*) sem interrupções, sem clímax e sem variações no «fraseado» cujo «tom» deve continuar sempre o mesmo, neutro e impessoal (*the smoothness of the continuity*): «1) O ar-

[13] *Work*, *op. cit.*, p. 4.

tifício da performance deve ser reavaliado de maneira a que a acção, ou o que se faz dela, seja mais interessante e importante que a exibição do carácter e da atitude, e de maneira a que a acção possa ressaltar melhor através do apagamento da personalidade: assim idealmente não se é si-próprio, é-se um "fazedor neutro". 2) O desdobramento do virtuosismo técnico e o desdobramento do corpo especializado do bailarino já não têm sentido. Os bailarinos foram levados a procurar um contexto alternativo que permite um estado físico no desempenho mais trivial, mais concreto, de uma qualidade mais banal, um contexto onde as pessoas se encontram comprometidas em acções e movimentos que exige esforços menos espectaculares do corpo e onde as competências técnicas são difíceis de situar»[14] (...) «As alternativas que foram exploradas são hoje evidentes: estar de pé, andar, correr, comer, carregar tijolos, ver um filme, mover-se ou ser-se movido por alguma *coisa* mais que por si próprio»[15].

Trio A compõe-se de uma série de sequências de movimentos neutros, todos aparentemente muito simples, todos executados com a mesma velocidade, como se a mudança de uma frase para outra, visível mas não sendo marcada por uma diferença de energia, não se tivesse efectuado. Aqui reside sem dúvida um dos efeitos mais estranhos da peça: eis um corpo que se baixa, levanta, vira, torce, desloca como um corpo qualquer, e todavia os seus gestos estão longe de ser triviais. Tudo é banal e tudo é estranho. O tempo dos gestos é engendrado pelos movimentos do corpo, como se nenhum desfasamento com um tempo exterior, objectivo, viesse quebrar a conivência mais íntima entre o movimento (a criação do gesto) e o próprio tempo da sua formação: esta coincide com a formação do tempo.

Tal é o que fascina o espectador: tem a impressão de assistir a operações esotéricas que, através dos gestos quotidianos e tri-

14 *Idem*, p. 65.
15 *Idem*, p. 66.

viais, realizam esta coincidência de tempo (como no *zen*). *Trio A* é o *zen* do gesto trivial.

Talvez seja isto o que Yvonne Rainer quer dizer quando escreve: «A execução de cada movimento dá a impressão de um controlo sem pressa. O corpo está pesado sem estar num relaxamento completo. O que se vê é um controlo que parece embraiado no tempo *real* que o peso *real* do corpo toma para acompanhar os movimentos prescritos, mais que uma adesão a uma ordenação imposta pelo tempo. Por outras palavras, o que se exige dos recursos reais da energia do corpo parece ajustado à tarefa — quer esta seja levantar-se do chão, erguer um braço, dobrar-se ao nível da pélvis, etc. — tal como quando nos levantamos de uma cadeira ou nos esticamos para chegar a uma prateleira muito alta, ou quando descemos as escadas sem estarmos apressados. Os movimentos não são miméticos, não recordam portanto essas acções, mas tenho de pensar que na sua maneira de serem executados têm a qualidade factual dessas acções»[16].

Como caracterizar os movimentos de *Trio A*? São movimentos de transição: «Os membros nunca estão numa relação fixa e tranquila e não se alongam até à sua plena extensão senão em trânsito, criando a impressão de que o corpo se encontra ininterruptamente implicado em transições»[17].

Seguem-se duas consequências que formam toda a singularidade de *Trio A*: o movimento de *Trio A* reproduz muito exactamente aquilo que acima descrevemos como movimentos de «nuvens de sentido» . O movimento do torso, dos membros e da cabeça possuem o ritmo, a velocidade, a continuidade sem falhas e sem relevos do movimento de formação das nuvens. O que se torna extremamente nítido quando as transformações das nuvens são filmadas em acelerado.

16 *Idem*, p. 67.
17 *Idem*, pp.66-67.

Yvonne Rainer di-lo muito bem: «Um dos elementos mais singulares [de *Trio A*] é o facto de não haver pausas entre as frases. As próprias frases consistem muitas vezes em partes separadas, tais como articulações consecutivas dos membros — "perna direita, perna esquerda, braço, salto", etc. —, mas o fim de cada frase funde-se imediatamente no começo da seguinte sem que nada de observável o indique»[18].

É como se não houvesse articulações mas apenas movimentos de transição. Quando vemos nuvens mudar de forma muito depressa, as descontinuidades, as rupturas tornam-se imperceptíveis. As articulações desaparecem. Temos então qualquer coisa como uma gramática do sentido (uma gramática semântica) em acção[19]: os movimentos fundem-se uns nos outros porque o seu encadeamento directo economiza as articulações, sendo eles próprios charneiras, articulações, transições. Temos então a impressão de uma contínua *sugestão* ou alusão de sentido. É sem dúvida por isso que Yvonne Rainer gosta de pensar que esses movimentos são miméticos quando não o são.

Mas um outro efeito estranho desprende-se ainda dos movimentos «esbatidos» (*en fondu*, como no cinema) de *Trio A*: de súbito, e paradoxalmente uma vez que numa espécie de inversão das intenções declaradas da coreógrafa, o espectador já não vê o objecto tal qual (*movement-as-task or movement-as-object*[20]), mas o seu desaparecimento. *Trio A* é uma máquina de fazer desaparecer as formas.

É verdade que outras aparecem ao mesmo tempo. Mas aquilo que o olhar do espectador retém antes do mais é o movimento de desaparecimento. (Estamos longe da presença do objecto na sua «objecticidade» fenomenológica). É que os movimentos de transição não desaparecem simplesmente seguindo o escoar-

18 *Idem*, p. 66.
19 Cf. acima, capítulo sobre «o gesto e o sentido».
20 *Work*, *op. cit.*, p. 66.

-se do tempo objectivo. Não se trata aqui do «efémero» do movimento dançado. Pelo contrário: porque a continuidade no desaparecimento *é construída*, já não se trata do desvanecimento «natural» provocado pelo escoamento do tempo. O desaparecimento *surge* como forma invertida da presença do objecto (ou como forma da sua impresença), e como o objecto é o corpo-em-movimento ou o movimento do corpo, *Trio A* mostra como o movimento da dança é feito para desaparecer. É a maneira e a forma do desaparecimento dos movimentos que *Trio A* dá a ver. Ora, é isso mesmo que permite e constitui essencialmente o fundo sobre o qual se destaca a «forma» (*Gestalt*) dos movimentos dançados.

Sempre se pensou a efemeridade da dança como um defeito ou um *handicap* relativamente às outras formas de arte. Yvonne Rainer prova que a efemeridade é a própria condição da percepção das formas dançadas. Ao mesmo tempo que apresenta uma sucessão de movimentos visíveis do corpo, toda a dança cria *um fundo de movimento desaparecente* [*mouvement disparaissant*] que só ele torna possível o surgimento das formas e a sua visão «efémera». Neste sentido — de uma efemeridade construída, que é própria de toda a dança —, não há forma efémera a não ser sobre um fundo de desaparecimento. Por outras palavras, o desaparecimento, «o invisível», a «não-inscrição» constituem espécies de écrans virtuais, de *coreografias negras* que acompanham necessariamente qualquer sequência deliberada de movimentos dançados.

É uma coreografia do tempo, como o avesso da coreografia do movimento.

A maneira como certo gesto desaparece conta tanto como o próprio gesto. Neste plano, o extraordinário feito de *Trio A* foi tornar visível esta coreografia do tempo implicada em toda a dança. Yvonne Rainer é bem sucedida onde Cunningham falha: os *vacúolos* que permanecem imperceptíveis em Cunningham ressoam no movimento de desaparecimento de Y. Rainer.

Já o vimos: em *Trio A* assistimos ao mesmo tempo ao surgimento e ao desaparecimento do movimento, sendo um a condição do outro e reciprocamente. É o surgimento que inicia o desaparecimento; é o movimento de desaparecimento que *faz* surgir (da maneira como surge) a sequência seguinte. Mas a dialéctica parece aqui inclinar-se tão fortemente para o lado do negativo que acaba por já não actuar: porque a presença «dá-se» mais num movimento de desaparecimento que de aparecimento. No limite, tudo emerge *no* desaparecimento de certos movimentos, como se os gestos de transição, confundindo-se e perdendo-se nos gestos emergentes os contruíssem através da própria lógica do seu desaparecimento.

Enfim, o desaparecimento não significa aniquilação, queda no nada. Também não é a recordação que resta de uma forma desaparecida. Mas o desaparecimento transforma os movimentos actuais numa memória virtual (Bergson). Os movimentos presentes rodeiam-se, com efeito, de virtual, porque o desaparecimento não é um puro e simples desvanecimento, *vai em direcção* a alguma coisa (movimento extremamente impressionante em *Trio A*). Este alguma coisa «enquadra» o actual em surgimento, como um tempo que aí está sempre, sempre invisível e sempre disponível no surgimento de uma nova forma. Em suma, este «alguma coisa» é o virtual — e o virtual é a *zona* como espaço de actualização sempre possível de um movimento.

Talvez isto explique porque é que Yvonne Rainer abandona a repetição que utilizara tão frequentemente nas suas coreografias anteriores. Em *Trio A*, não há movimentos repetitivos. Porquê? Se é verdade que «a repetição serve para reforçar o carácter discreto de um movimento, para o objectivar, tornando-o mais semelhante a um objecto», bem como para tornar mais fácil de ver um material (movimento dançado) «difícil de olhar»[21], então esse tempo virtual para onde vai o movimento evanescente, en-

21 *Idem*, p. 68.

quanto quadro-reservatório de actualizações sempre possíveis, comporta um poder intrínseco de repetição. No sentido seguinte: sendo a zona onde os movimentos de pensamento ganham o poder de «se objectivar» ou de se tornar visíveis (de se «esquematizar» segundo o velho termo kantiano), torna-se paradoxalmente quase-visível em *Trio A*.

Como vimos, esta peça tem como particularidade o facto de mostrar o movimento de desaparecimento; os seus movimentos situam-se portanto na fronteira entre a presença e a ausência (aquilo a que chamo a impresença). Sugere fortemente não o que não está aí, *mas o que pode estar aí sempre* (como actualização sempre possível), uma vez que o desaparecido vai em direcção ao que permite a reactualização do gesto. *Trio A* não repete movimentos actuais porque torna quase-visível o tempo virtual (transcendental) da repetição. A prova é que o espectador tem a estranha impressão de que os movimentos se repetem incessantemente ao mesmo tempo que nenhum deles se assemelha a outro.

Um outro traço caracteriza *Trio A*: a sua extrema singularidade (supondo que há diferentes graus de singularidade). Singularidade feita, como vimos, de elementos o mais triviais possível; e todavia esses elementos não param de devir, como que atravessados de uma energia que não poderia ser mais homogénea. Como é possível o devir na homogeneidade pura?

É um constante devir que transporta *Trio A*: cada sequência é um devir, mas a passagem de um devir-sequência a uma outra sequência é o devir do devir, ou seja o desaparecimento do movimento (que nunca chega a acontecer, no entanto). Do mesmo modo que há uma forma do surgimento, há uma forma do desaparecimento. *Trio A*, ou como desaparecer. Como desvanecer para dar lugar a um outro movimento.

Neste sentido, *Trio A* é uma máquina de criar devires dançados. Quero eu dizer: toda a dança contém em si este tipo de máquina, porque é ela que desencadeia o devir no bailarino.

Notemos para começar que a dança possui já essa estranha propriedade de despersonalizar os bailarinos. Quem dança? Decerto que não *este* homem ou *esta* mulher, não visando o movimento dançado incarnar uma personagem. Pelo contrário, tende a desindividualizar aquele que dança, que deixa cada vez mais de ser electricista, psiquiatra ou banqueiro para se tornar *um* homem que dança. Singularidade pré-individual, como diria Deleuze. A tendência para a despersonalização atravessa todos os planos da individuação: o estatuto social, a psicologia, as múltiplas figuras e funções de subjectivação que o indivíduo é levado a assumir em sociedade. Ao dançar, ele despoja-se pouco a pouco de todas essas peles e torna-se um corpo nu. (O que não é sem dúvida estranho a essa vontade da coreografia contemporânea, que se manifesta um pouco por toda a parte, de mostrar a nudez: a dança desnuda os corpos).

Em direcção a que estado vai este movimento de despojamento dos caracteres psicossociais que caracterizam um personagem? Em direcção à construção da singularidade *nua*. Como se chega aí? Devindo (através dos devires-outros).

No processo artístico, o devir é quase sempre um devir-outro. Este «outro» nada tem de um sujeito, embora possa tomar a máscara de um «outro» sujeito psicossocial (é assim que o devir no teatro tende a incarnar-se um «personagem» ; é assim que o devir-outro de Pessoa prolifera em ficções de sujeitos bem situados socialmente). O «outro» do devir-outro na dança reduz-se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade. E decerto, pode também tomar a forma de um personagem particular: basta enxertar nele um «carácter», jogos de mãos e de olhares expressivos, etc. (para empregarmos os termos da «carta» de Yvonne Rainer). De tal modo que acentuando esses traços, acrescentando palavras e interrupções no movimento dançado, talvez se chegue a uma zona-fronteira entre o teatro e a dança: o teatro-dança.

Trio A tem de especial o facto de levar ao seu extremo limite o movimento nu. O devir-outro nunca desemboca num «outro»,

num «carácter», é o puro devir que tem lugar. Por isso devemos precisar o que entendemos por uma «máquina de criar devires»[22].

Yvonne Rainer acreditou, num certo momento do sucesso de *Trio A*, que toda a gente, os profissionais e os não-bailarinos podiam igualmente executar a peça. Via nela um dispositivo que permite a toda a gente aprender a dança (segundo a sua carta)[23], mais que um meio de devir-outro. Mas a confusão é induzida pela natureza muito particular de *Trio A*. Há dois episódios que o mostram claramente: «[David Gordon] exprimiu dúvidas sobre a sua capacidade de o executar no estilo correcto. (...) Numa das sessões, houve qualquer coisa no que o David fazia que me pareceu estranho. Perguntei-lhe que imagens estava ele a utilizar. Ele disse: "Estou a pensar em mim como um fauno". Eu disse: "Tenta pensar em ti como um tonel"». Adiante, Y. Rainer conta: «Querendo saber como a Barbara [Lloyd] descrevera um movimento particular, o John [Erdman] disse "como um pássaro". Expliquei-lhe de novo que era "como um avião"»[24].

O episódio mostra a vontade da coreógrafa de impedir que se faça de *Trio A* uma peça de «caracteres», confundindo talvez o «carácter» ou o «personagem» com o «outro» do devir-outro. Porque, sendo uma espécie de máquinas de devires, mas que detém ao mesmo tempo qualquer impulso de devir-outro, *Trio A* deixa pairar a ambiguidade se esquecermos a sua natureza de puro movimento de devir.

22 Como observam Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*, o devir nunca é um devir Alguma Coisa (um animal no devir-animal), mas um movimento de intensidades. O «personagem» que se devém (o insecto na *Metamorfose* de Kafka) não constitui muitas vezes mais que um ponto de transmissão na proliferação indefinida do devir. Talvez o maior mestre bailarino dos devires tenha sido Nijinski. As fotografias que dele possuímos, os retratos, as estatuetas (nomeadamente as de Rodin) mostram-no-lo num constante devir: devir-mulher, devir-fauno, etc..

23 Cf. «Some non-chronological recollections of *The Mind is a Muscle*», in *Work*, op. cit., p. 77.

24 *Idem*, p. 75.

Trio A leva ao seu extremo limite a tendência de toda a dança para a despersonalização; mas, por isso mesmo, mantém-se na fronteira última em que a energia nua pode oscilar para a formação de um «personagem» — de facto, de uma multiplicidade de personagens, porque a sua intensidade energética é sempre a mesma.

Para que haja devir-outro personagem, é necessário alcançar-se esse ponto de energia nua que permita livremente que nos demos um. *Trio A* mostra que tipo de energia é necessário fabricar para construir vários corpos dançando, mas nada diz sobre a sua construção. Deixa esse ponto mergulhado na obscuridade na medida em que depende da energia «real» que nunca aparece.

Há um outro paradoxo nesta peça: dá a ver o tipo de energia necessário ao devir (e ao devir-outro), ao mesmo tempo que encobre o processo graças ao qual o devir desemboca num personagem.

De facto, é a relação habitual de subordinação dos dois tipos de energia, de «fundo» e de «superfície», ou «real» ou «aparente» que se encontra aqui invertido.

Contendo, igualizando, homogeneizando a energia aparente — enquanto tradicionalmente é a sua diversificação à superfície que cria os ornamentos, os arabescos, o clímax e os pontos notáveis —, *Trio A* garante uma continuidade de movimento aparente que, normalmente, pertence ao movimento de «fundo». Este, pelo contrário, sofre múltiplas tensões e descontinuidades, como se o esforço devesse em cada caso (em cada sequência) voltar a embraiar-se sobre si próprio, ou como se o movimento de fundo devesse, graças a um esforço intenso e constante, absorver aquilo que poderia diversificar a expressão no exterior. Há como que uma espécie de autodevoração da energia de fundo que corresponde sem dúvida ao movimento de desaparecimento das formas, tão pregnante nos movimentos visíveis.

Em Dezembro de 1983, na igreja de St. March de Nova York, num debate com Bill T. Jones, Steve Paxton descreve a sua actividade principal de bailarino como um trabalho de análise de movimentos cada vez mais finos. Bill T. Jones opõe-lhe o seu próprio trabalho, muito mais variado, ecléctico, querendo «abrir as portas do inconsciente», procurando citações do *ballet* e de múltiplos outros tipos de danças, sobretudo étnicas. A certo momento, diz: «Imagino mal Steve a fazer um arabesco». Acrescentando: «Sou muito fortemente a favor da performance, e não tanto a favor da análise. E [dirigindo-se a Steve] enquanto ali estavas sentado e olhavas para mim, eu pensava: "O que é que ele estará a pensar, este homem que influenciou tanto o meu pensamento?" Eu penso. "O que é que ele está a pensar?" Pois bem, quero que tudo isto vá para o Diabo. Arabesco [batendo com as mãos, rindo]» [25].

Os tempos mudaram. O que vinte e cinco anos antes parecera revolucionário — a introdução da marcha comum na dança, a análise miscroscópica do movimento — era recebido em 1983 como uma «recusa da acção» [26]. Arabesco. Acção. Citações do bailado clássico, devires-animais do xamane, experimentações empíricas de movimentos múltiplos do passado, tecnicidade. Fisicalidade. Estamos longe das investigações teóricas do CI, e da seriedade pós-modernista. Já não era esse o gosto da época.

Mas «o gosto da época» não define necessariamente *o actual*: pode revelar-se passageiro, volátil, artificialmente construído. Pelo contrário, tomamos aqui «obra actual» no sentido de obra «respondendo às exigências das transformações profundas do tempo» . Estas «transformações profundas» referem-se ao *real* (por oposição à *realidade*, conforme a definimos acima). São exigências subterrâneas, invisíveis, e que o artista tem muitas

[25] «The Studies Project» in *Contact Quaterly*, vol. IX, n.º 3, Outono de 1984, p. 39.
[26] Bill T. Jones *dixit*. *Idem*, p. 31.

vezes o poder de antecipar. Abre assim fracturas na realidade, de tal modo que a sua obra modifica o curso da história.

Quero eu dizer: as «exigências subterrâneas» que o artista antecipa não chegariam trazidas pela fatalidade, ainda que ele as não tivesse previsto. Tendo-as adivinhado antes dos outros, tendo-as exprimido antes do seu tempo, desloca o seu calendário. Intervém no curso do tempo, transformando o presente (realidade) por fazer desabrochar nele elementos imperceptíveis para a maior parte dos olhares. Melhor: a acção que a sua obra representa não só antecipa o futuro, mas transforma radicalmente o presente (e, portanto, o futuro). É uma espécie de acto performativo que o artista efectua. Diz: «eis o futuro» e, fazendo-o transforma e mostra um outro presente que, pelo seu gesto, inaugura já um outro futuro.

Cria portanto o presente, arruinando a realidade estabelecida. A sua obra é um acontecimento no sentido deleuziano: constrói um tempo-presente fora da cronologia das coisas e dos homens, situa-se, de certa maneira, fora do tempo. Porque, negando o presente da realidade habitual, torna-se puro *sentido*, único, incomparável, escapando ao tempo. É o intempestivo, segundo Nietzsche. Constrói em si próprio esse «fulgor» puro que se extrai do acontecimento como sendo o sentido do acontecimento que só a ele pertence[27].

Poderemos considerar *Trio A* um acontecimento único e actual? Não «ainda actual», mas de uma actualidade «eterna», acima da história — que, ao mesmo tempo, lhe vem da sua carga disruptiva e singular no próprio momento em que surge. O facto de o considerarmos assim não significa que arrumemos *Trio A* em não sei que panteão das obras-primas da arte coreográfica... Procuramos apenas determinar as condições que tornam actual uma obra dançada (no sentido que acabamos de definir). Ora *Trio A* — que é uma espécie de anti-obra — continua a sê-

[27] Cf. G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, «21^{e} série: de l'événement».

-lo. Porquê, se pretende (segundo a «carta» de Yvonne Rainer) ser o contrário de uma «obra» dançada?

Já o vimos: é e não é uma obra dançada. Tornando esta última o seu tema, põe a nu as condições de possibilidade de qualquer obra dançada. É uma obra do avesso, ou o avesso de uma obra, de uma singularidade absoluta: revela, revirando-os como uma luva, os mecanismos e os processos energéticos que toda a obra, para se constituir como tal, tem de velar ou pôr em surdina. Em suma, paradoxalmente, *Trio A* não quer o real, é o real.

Toda a arte, e em particular a dança, desejam o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela fazia ainda parte do real — véu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos acontecimentos intempestivos, a história dos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real.

O real é pois, por um lado, o intempestivo, o que vem sempre a contra-tempo da realidade, o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade; e, por outro lado, é o que chega no momento exacto, singular, único, do presente que define de uma maneira nova. Abre os olhares para um outro ponto que se ocultava sob a realidade.

A obra de arte tem esse poder paradoxal de construir o actual como tempo singular e, ao fazê-lo, de o projectar fora do tempo empírico, na eternidade. A arte grega, Shakespeare, Mozart, continuam a ser sempre actuais. Atravessam a história mudando e guardando a sua força transhistórica. São eternos porque singulares: a sua singularidade torna-os invulneráveis à erosão do tempo que age por comparação, identificação, repetição, homogeneização. O singular é incomparável e nunca se repete no tempo que se escoa.

O paradoxo liga-se então a um facto simples: como atingir o singular absoluto a não ser buscando o que num momento da história pertence apenas a esse momento? Como é que o singular absoluto não seria o efémero absoluto, o instante que nunca se repete? Captando-o, o artista extrai esse momento do tempo empírico e faz dele um pedaço de eternidade. O actual é o eterno.

Talvez a dança tenha mais ocasiões de se tornar actual que outras artes. Porque o desejo do real no bailarino, o desejo de entrar em contacto imediato com um espaço e um tempo que a realidade presente com frequência recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não sejam o próprio corpo. Se libertarmos o corpo dos seus modelos habituais de movimento, se libertarmos o corpo da sua *realidade* construída segundo os sistemas reinantes e dominantes de subjectivação, oferecer-lhes-emos a ocasião — mais depressa talvez que noutras artes — de apreender o actual.

Porque a produção do presente, a abertura do espaço, a dissolução dos estratos temporais são questões de movimento. É a natureza da energia que é portadora do movimento que decide do carácter disruptivo da dança. Ora, a dança é a arte do movimento que tem o poder de criar qualquer outro tipo de movimento — condição, também, nas outras artes da produção de formas. Nesse sentido a dança talvez seja a arte de todos os movimentos, e portanto a arte de todas as artes (dança-se escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.)

Como se constrói uma obra actual? Procurando o real na realidade, nos seus interstícios e intervalos, nos movimentos ínfimos que a atravessam e que as suas fracturas libertam. São movimentos não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos. «Escutar a sua própria época» é receber esses signos subterrâneos, imperceptíveis, livres para construir com eles o presente actual. Ora, o corpo é o dispositivo mais apto para detectar, apreender e acolher tais movimentos. O corpo é a caixa de

ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época.

Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da *realidade*. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível[28], despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar — quer dizer reactivá-lo enquanto *corpo paradoxal*, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias.

«Escutar a sua própria época» é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos subtis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento — e devir, e criar.

[28] Suely Rolnik elaborou a noção de «corpo vibrátil» que recorta um pouco a nossa ideia de uma hipersensibilização do corpo.

8

Os gestos do pensamento: Pina Bausch

Se há um autor que fez do paradoxo um meio de criação de movimentos, foi com certeza Pina Bausch. Como ela própria diz a propósito da interpretação de uma qualquer situação de uma das suas peças: «Pode sempre ver-se também o contrário»; ou ainda: «O que acho que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente»[1].

Estas visões múltiplas não formam uma espécie de polissemia (simbólica ou não) que carregaria as obras de Pina Bausch de um sentido particularmente rico. A multiplicação dos pontos de vista possíveis segue as direcções que a própria peça induz: divergem, opõem-se ou contradizem-se, independentemente dos gostos subjectivos do espectador. São feitos para não convergirem.

Quando numa cena a dois, a bailarina corre para o seu par, embate violentamente contra ele, abraça-o e é a seguir repelida, recua de novo e volta a precipitar-se sobre ele para o beijar, etc. — é uma situação paradoxal, com vários sentidos divergentes, que é assim criada. Não é: «Os dois pontos de vista são possí-

[1] Cf. Raimund Hoghe, Pina Bausch, *op. cit.*, p. 18.

veis», mas: «Os dois (ou três, ou quatro) sentidos do acontecimento coexistem no próprio acontecimento e constituem o seu sentido».

A composição de *Café Müller*, por exemplo, obedece inteiramente à lógica do paradoxo. Quando uma personagem procura o seu lugar próprio (o seu território) no café, há um bailarino que afasta as cadeiras, abrindo-lhe caminho; mas, ao mesmo tempo, retira-lhe toda a possibilidade de se sentar, faz o deserto à sua volta, deixando-o sem qualquer apoio. Cercada, sitiada do lado de fora pelas cadeiras, a clareira aberta no espaço do café transforma-se para a primeira personagem no lugar da sua solidão e da sua perda.

Outra cena: uma mulher encontra um homem. Abraçam-se. Um outro homem aparece e começa a desprender metodicamente os braços da mulher do corpo do seu par, coloca os braços deste último de maneira a poder receber a mulher deitada, pega nela e depõe-na nos braços assim arranjados. Sem forças para a segurar, o par da mulher deixa-a cair por terra. A cena repetir-se-á várias vezes, enquanto a música de Purcell envolve de sublime esses corpos com gestos de amor subitamente esvaziados.

O paradoxo atravessa toda a obra de Pina Bausch. O que é o seu *Tanztheater*? Tem-se insistido demasiado no seu carácter bastardo: não se trataria nem de teatro nem de dança. Todavia deve dizer-se o contrário: a arte de Pina Bausch faz correr um fio que serpenteia entre todos os géneros de espectáculos (ou performances). Para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do *ballet* clássico, da dança moderna, do *music-hall*, do circo, da dança «étnica», do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira. É uma espécie de *patchwork* — como se sabe, Pina Bausch, compõe, de resto, as suas coreografias à maneira de *patchworks*.

Sempre na fronteira de todas as artes do espectáculo, nem por isso concede menos um certo primado à dança. Porque a linha

serpentina move-se, e esse movimento de orla constitui propriamente *a dança* de Pina Bausch («Se a vontade de dançar acabasse, tudo o resto acabava também, penso eu»[2]).

Como se imbricam os pedaços de *patchwork*, a dança e o teatro, em particular na construção de uma peça (*Stück*)?

Devemos analisar de perto aquilo a que se chamou o «método» de trabalho da autora. Eis uma descrição concreta: «Assim, hoje, ao começar os ensaios de um novo espectáculo, durante horas e horas, longas semanas e meses, Pina Bausch faz perguntas aos seus bailarinos. São pontos de partida secos e concisos, como telegramas. Cada ponto de partida, cada pergunta, cada tema proposto, nunca é por acaso que aparece. Dir-se-ia antes obedecer a um projecto, a um plano predeterminado. Pina Bausch não procede por tentativas, às cegas: pelo contrário, dá sempre a impressão de conhecer bem o seu fim, de saber aquilo que quer. A lista das perguntas possíveis é imensa: cada espectáculo nasce, essencialmente, das respostas que os bailarinos dão às várias centenas de perguntas que a encenadora lhes faz. As respostas, por escrito, todas recolhidas por Pina Bausch (que, com uma paciência de maníaca, preenche todos os dias, do princípio até ao fim, páginas intermináveis de notas), representam a primeira fase do trabalho: constituem o material de base, o suporte fundamental do desenvolvimento da peça. Sentada no meio dos bailarinos ela faz calmamente as suas perguntas. Ninguém é obrigado a responder. Quem sente vontade de o fazer levanta-se, põe-se diante dela e responde como entende: não existe qualquer limitação ou indicação sobre a maneira de responder. A resposta pode ser verbal ou gestual, pode reduzir-se a uma imagem muito simples ou, então, transformar-se numa sequência de dança improvisada; pode exprimir-se tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa. Seja qual for a resposta, o bailarino que a formulou deverá escrevê-la para não

2 *Idem*, p. 35.

a esquecer e para poder reproduzi-la durante a fase seguinte — a montagem propriamente dita do espectáculo —, quando Pina Bausch o pedir. Pelo seu lado, esta regista as respostas de toda a gente, sem excluir nenhuma delas. Só mais tarde, terá lugar a escolha do material. Duas semanas depois, a encenação, na colagem que constitui o resultado final, montará uma selecção que recorre ao material recolhido durante, pelo menos, dois meses de ensaios»[3].

Leonetta Bentivoglio descreve a atmosfera das sessões de perguntas-respostas, as resistências do início, a recusa em responder por parte de alguns, a inquietação de todos, e depois o «levantar voo», quando os bailarinos começam a compreender aquilo de que se trata.

As próprias sessões constituem um fenómeno de grupo original. Teremos de deixar de lado esse aspecto, ainda que essencial. Mas podemos perguntar-nos de onde vem o apego tão forte de alguns bailarinos ao grupo e à dança-teatro de Pina Bausch. Afirmam viver no seu interior experiências decisivas de «verdade», de «identidade», «experiências autênticas, profundas, pessoais»[4]. Quando estão em cena, é a sua «verdade mais íntima» que se exprime. Pina Bausch, no entanto, não pára de afirmar que não faz terapia.

É como se o «método Bausch» fizesse vir à superfície camadas soterradas de emoções e de sentimentos que nenhum outro tipo de movimento (*ballet*, dança moderna — os dois domínios de onde em geral vêm os bailarinos de Wuppertal) — consegue alcançar.

Ora, este método de composição joga com dois elementos essenciais (outros são-no também — a música, os cenários, os adereços — que aqui não podemos analisar): a fala e o gesto.

[3] Leonetta Bentivoglio, «O método Bausch» *in* L. Bentivoglio, *O Teatro de Pina Bausch*, Fundação Calouste Gulbenkian, trad. portuguesa, Lisboa, 1994, p. 25.
[4] *Idem*, p. 26.

O que tem esta fala que afecta tão profundamente os actores? Acabámos de ver como Pina Bausch procede. Chega de manhã, e propõe uma palavra-chave: «ternura», ou um tema: «Montar uma armadilha a alguém», ou uma pergunta: «Como é que você abre o seu ovo *à la coque*?»[5]. Como constrói Pina Bausch, a partir de questões por vezes insignificantes, movimentos (gestos) tão carregados de emoção?

Há vários factores a considerar: primeiro, o que a encenadora retém do jogo das perguntas-respostas-associações de ideias e palavras ditas. De início, ela própria não sabe ainda para onde vai. Ainda que, como escreve Leonetta Bentivoglio, todas as perguntas pareçam obedecer a um plano pré-estabelecido, concebido com minúcia, a própria Pina Bausch declarou que não tem um ponto de partida. O que não impede que as primeiras imagens produzidas pelas respostas se desenvolvam numa vasta rede de relações e de gestos que «adquirem progressivamente uma lógica interior»[6].

Mas, de início, que procura ela? Ainda que tenha uma pequena ideia (chega com uma pergunta precisa), como constrói essa rede de gestos que desembocará na coreografia completa? «Os primeiros dias de trabalho, que representam o momento de arranque de cada nova produção, equivalem normalmente ao período mais fatigante. "A princípio Pina insiste, volta muitos vezes aos mesmos temas, repete-se, toma o seu tempo, está inquieta, receosa", refere Janusz Subicz»[7].

Em suma, tem uma ideia, mas limitada, reduzida quase exclusivamente a significações abstractas. A «hipótese» só se tornará uma ideia (de movimento) quando se desenvolver em associações de sentido, quando se ligar a gestos, quando os gestos e o movimento se exprimirem desde o começo em emoções.

[5] V. a lista de «Questions, thèmes et mots clefs» extraídos dos ensaios de «Valse» *in* R. Hoghe, *op. cit.*, pp. 84-89.

[6] L. Bentivoglio, *op. cit.*, p.23.

[7] Idem, p. 25.

Tudo isto poderia parecer um trabalho clássico visando chegar a gestos expressivos a partir de palavras e de improvisos. Mas, como observámos acima[8], a emoção irrompe imediatamente dos gestos de Pina Bausch. Não utiliza mediações: se as perguntas são tão numerosas, tal não quer dizer que proceda por meio de associações lineares de sentido. Pelo contrário: situa-se num estrato não-verbal que as palavras e as frases trazem consigo e que não é inconsciente nem simplesmente esquecido. É um estrato muitas vezes arcaico e infantil, mas que pode também comportar elementos muito recentes.

Tentemos precisar a sua natureza.

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não-verbal que rodeia toda a linguagem. Quando Pina Bausch propõe «ternura» como palavra-chave, desperta nos seus bailarinos essa camada atmosférica não-verbal.

Não se trata do silêncio, mas de qualquer coisa que não é da ordem nem da ausência nem do «branco psíquico», qualquer coisa *que quereria falar* e não pode. Qualquer coisa que passa entre a fala e o silêncio e é o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido irradiante. Não o seu contexto, mas aquilo que toda a fala produz sobre as camadas não-verbais corporais ou psíquicas, ressonâncias sensações, afectos e movimentos de pensamento que não pensam nada. Não se trata de um «contexto» (o «contexto não-verbal da enunciação», por exemplo), mas de qualquer coisa como um meio provocado, criado pela própria enunciação, e que penetra em todas as direcções daquilo que, no corpo, pode produzir sentido ou está ligado ao sentido.

Quando Pina Bausch associa tal frase a imagens — ou ainda, quando extrai algumas associações do conjunto das que os seus bailarinos fazem —, está atenta ao movimento de ligação das

[8] Cf. *supra*: capítulo 4, O gesto e o sentido.

imagens, ou das imagens e dos gestos. É assim que se formam ramificações que construirão pouco a pouco o nexo da obra. (Todavia, como ela própria diz, Pina Bausch interessa-se mais pelo que os homens fazem do que pela maneira como o fazem: o lado expressionista opõe-se aqui ao pós-modernismo americano). O que se visa não é o inconsciente, nem o subconsciente sequer[9]. O que a fala atinge, a perturbação profunda que suscita, relacionam-se sem dúvida com os corpos virtuais de que somos constituídos, até ao interior do nosso próprio pensamento. Quando os bailarinos se precipitam sobre uma bailarina, em *Kontakthof*, e a tocam de mil maneiras, esmagam-lhe o nariz, comprimem-lhe as faces, esfregam-se no seu corpo, puxam-lhe os cabelos, coçam-lhe o pescoço, estamos perante gestos absurdos, absolutamente estranhos e todavia *verdadeiros*. A sua verdade vem do facto de serem *gestos do pensamento*, do corpo de pensamento.

Não estamos perante fantasmas, ou seja imagens ou representações que nascem no nosso espírito como expressão de um desejo recalcado. Coçar o pescoço desta mulher não é o que eu quereria fazer (e não posso), mas o que acompanha, no plano dos gestos emocionais, a minha atitude e o meu pensamento quando estou diante dela. Digo então: o meu pensamento acaricia-a (porque há pensamentos acariciantes, com um ritmo e um movimento acariciantes); ou ainda: o meu pensamento afasta-me violentamente dela; ou: pensar nela é coçar-lhe o pescoço (como só as crianças podem fazer). A minha resposta a um «amo-te» apaixonado exprime-se melhor no gesto de deixar cair por terra a mulher que mo diz do que em qualquer réplica verbal que seja.

No plano dos corpos virtuais, estes gestos não ilustram metáforas. Há palavras que acariciam ou que coçam realmente o corpo de outrem — que coçam o seu pescoço e não um outro ór-

[9] A menos que o identifiquemos com a memória transcendental de Bergson. Mas o problema torna-se então mais complicado.

gão. Tudo se passa a um nível microscópico, o das pequenas percepções: todo o pensamento, e em particular o que entra numa relação afectiva, é acompanhado de gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar (exprimir), e que exigem um corpo para se poderem dizer.

Assim o não-verbal que em Pina Bausch espreita sob as frases é o do *impensável do pensamento* (não o seu impensado), impensável que só uma *géstica do pensamento* pode exprimir. Já o dissemos acima: para Pina Bausch, as emoções são gestos. As emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afectos: porque são forças que, de cada vez, compõem o mundo inteiro que a fala transporta consigo. E essas forças só têm um material concreto para as exprimir, o corpo com os seus gestos.

Em suma, toda a fala é um «acto de fala»[10]. Toda a fala se prolonga em gestos virtuais. Quer dizer, toda a fala comporta múltiplos gestos.

Do mesmo modo que há um impensável do pensamento no interior do pensamento, existe também um «inactuável» no coração do gesto: gestos que quereriam prolongar-se em grito, vozes que trazem consigo múltiplas vozes inarticuladas, gestos que continuam a convocar outros gestos como que para acederem à fala que continua a escapar ao acto. Por exemplo, as duas sequências, no filme *O Lamento da Imperatriz*, primeiro as per-

[10] Se nos ativéssemos ao plano linguístico, estaríamos aqui muito próximos da pragmática, e tudo o que acabamos de escrever se resumiria a uma ilustração das teses de Austin e da pragmática. O «performativo», o «ilocutório» não fariam parte justamentte dessas acções implicadas por qualquer fala, «pressupostos implícitos e não discursivos» de todo o discurso? O «método Bausch» reduzir-se-ia a uma atenção particular concedida ao ilocutório de qualquer discurso... e à sua transformação em gestos «performativos». Ou ainda, os seus gestos nada seriam além dos «actos» que acompanham qualquer fala.

Podemos dizer que assim é: mas o *Tanztheater* de Pina Bausch não parte apenas da fala, mas também do gesto improvisado; em seguida, visa a formação de imagens artísticas e não, como uma experiência da linguística, a detecção e a transformação do ilocutório em «actos de fala». O que torna tudo diferente.

nas de uma mulher que vão e vêm em grande plano; depois, as pernas, sempre em grande plano, de um par que dança o tango. Este movimento das pernas está no limiar da fala.

É a este nível que Pina Bausch trabalha, o dos movimentos dos corpos virtuais que se desdobram na fala e noutros gestos. Por exemplo, à pergunta: «Que reacções tem quando alguém faz planos a seu respeito?»[11], é verosímil que as respostas deixem aparecer clivagens do sujeito, ou façam proliferar sujeitos divergentes. Cada bailarino dirá palavras ou fará improvisações às quais outras se virão associar. Cria-se assim uma multiplicidade de corpos virtuais nas vozes e nos actos virtuais que Pina Bausch procurará actualizar (é, no fundo, o que as crianças fazem na imanência dos seus actos às suas palavras).

A criação de multiplicidades é, ela própria, múltipla. Em primeiro lugar, não parte apenas de um corpo individual — quando, por exemplo, alguém diz «não estou bem comigo próprio», instala-se imediatamente um duplo virtual que pode, por seu turno, proliferar. Cada corpo virtual é já uma multidão de corpos: os bailarinos, quando formam séries, agem como se estivessem ao mesmo tempo sozinhos e em grupo. Trata-se de uma impressão extremamente curiosa, extremamente paradoxal das séries de Pina Bausch: cada um por si, fechado no seu gesto-emoção, e todavia os actores-bailarinos formam massa, não como um só corpo que se mexe de uma maneira única ou como múltiplos corpos diferentes fazendo o mesmo gesto, mas como se cada corpo ressoasse sobre o que está diante dele numa curiosa dessincronização sincronizada (mas a mesma massa pode quase aglutinar-se, como acontece com as mulheres, em certos momentos de *Barba-Azul*). Eu diria que cada corpo se desmultiplica em todos os outros corpos como nos seus corpos virtuais actualizados (o que é muito nítido em *Kontakthof*, em *Nelken*, em *Ouve-se Um Uivo na Montanha*, por exemplo).

[11] R. Hoghe, *op. cit.*, p. 84.

É compreensível que os membros da companhia de Wuppertal possam experimentar, ao dançarem, uma profunda impressão de «autenticidade» ou que julguem apropriar-se assim do seu «ser» mais escondido.

Por outro lado, o «método Bausch» acentua o vector exterior → interior, ou vector vertical do movimento. Como vimos, todo o movimento dançado comporta duas direcções: de fora para dentro — incidindo nos órgãos internos do corpo — e de dentro para fora, direcção a que chamámos «horizontal». A primeira (em que assenta a dança-terapia) é redobrada, em Pina Bausch, pela sua maneira de extrair o gesto próprio da emoção mais escondida[12]. Cada um dos bailarinos sente-se implicado até ao mais íntimo do seu ser.

No entanto, este «mais íntimo» é também o mais exterior, o mais visível e, paradoxalmente, o mais impessoal. Não é só todo o processo de criação que se desenrola diante do olhar de todos, como faz notar Leonetta Bentivoglio[13], mas a performance, ao iniciar uma série, faz também ressoar os gestos de um bailarino nos que o precedem e nos que se lhe seguem. Os bailarinos desempenham, cada um deles, a sua emoção e a emoção dos outros. Proliferação paradoxal das singularidades — porque se trata de qualquer coisa que vale para todos os bailarinos. Longe de abolir a singularidade, o sentimento de grupo não faz senão acentuá-la.

De certa maneira, a produção das multiplicidades dá-se em todos os sentidos. Pina Bausch não se limita a actualizar a gestica do pensamento e das emoções que envolve qualquer situação. As improvisações a propósito de um tema podem provocar associações de palavras que o gesto transporta consigo e que remetem eventualmente para outros gestos, outras palavras e ou-

12 O vector contrário, do interior para o exterior, é também intensificado, como é óbvio e o quer a sua estética expressionista.

13 L. Bentivoglio, *op. cit.*, p. 26.

tros pensamentos — que atraem outros gestos impensáveis (inexprimíveis) pela linguagem falada. E o mesmo se passa com o «inactuável» da acção e da emoção que só a fala pode libertar.

Eis uma espécie de contra-prova da ideia de que Pina Bausch trabalha ao nível do impensável do pensamento e do inactuável do acto. Em *Nelken*, Lutz Förster executa um solo onde soletra na linguagem dos surdos-mudos as palavras da canção *The Man I Love*. Três séries se cruzam ou correm paralelamente, por vezes com um certo desfasamento no tempo: série de gestos, série de palavras, série de notas de música. O impacto emocional da performance age por obliteração daquilo que deveria ser directamente exprimido e que se encontra paradoxalmente — e brutalmente — inibido. Em Pina Bausch, os gestos não dizem o inexprimível habitual das palavras. Pelo contrário, traduzem e repetem as palavras da canção e remetem para elas, sem irradiarem em direcção a outros gestos virtuais. Do mesmo modo, as palavras não dizem o inexprimível e o designável de uma gestual que quisesse falar, mas remetem, por seu turno, para o código dos movimentos dos braços e das mãos da linguagem dos surdos-mudos. As duas séries giram à roda em circuito fechado, o que é precisamente o contrário da relação gestos-palavras em Pina Bausch. Resta então a música que, absorvendo estes impasses, adquire magicamente os poderes bloqueados dos gestos e das palavras: emoção duplamente intensificada, como se dissesse por meio dos sons tudo aquilo que um *surdo-mudo* não pode exprimir (do seu amor). Emoção imediatamente transmitida ao espectador pelos impasses da palavra e do gesto, e o poder acrescido da melodia. É Pina Bausch ao contrário — quer dizer, Pina Bausch em estado puro.

Esta última não utiliza portanto de uma só maneira a relação palavra-gesto; e antes de mais, porque não constrói um tipo apenas de gestos. Na verdade, só se situa ao nível da «géstica do pensamento e da emoção» porque varia sem cessar, deslocando-

-se sobre vários planos expressivos. Os seus gestos podem assim parodiar os do *ballet* clássico ou reproduzir uma cena «real» de violência entre os dois membros de um par; podem sugerir os gestos do circo, bem como os dos jogos infantis; etc. O enxerto, a associação, o cruzamento, a sobreposição incessantes de inumeráveis tipos de gestos codificados e conhecidos tornam-se apêndices, variações e prolongamentos de um outro género de gestos virtuais — e também por esse lado Pina Bausch entra na esfera da géstica do pensamento.

O mesmo acontece com a fala. De facto, Pina Bausch mostra que as relações gestos-palavras se tecem a múltiplos níveis de sentido, de consciência e de acção. De onde a lógica estilhaçada e rigorosa das suas peças-*patchworks*.

Se o seu trabalho difere da terapia, é porque visa, antes do mais, fabricar uma performance artística, ainda que o seu método raie os modos de proceder terapêuticos. Atinge camadas profundas do inconsciente (e do inconsciente do corpo) dos seus bailarinos, mas recupera a energia com fins mais formais. Uma vez que no grupo de Wuppertal «o trabalho e a vida se confundem» (como diz um dos bailarinos), a construção das formas não se distingue muito da pulsação da vida dos seus membros; mas o seu objectivo não é tratar patologias.

É certo que a derrapagem levando à confusão pode ocorrer facilmente. As peças não encenam temas centrais do «mal-estar da civilização»? Não se limitam a indicar ou a comprovar o que vai mal, a violência, a crueldade, a solidão, a guerra, a barbárie inocente que atravessa as relações entre os homens, mas consagram-se também a descrever os mecanismos que as engendram e as desencadeiam.

Uma das singularidades da obra de Pina Bausch é a oscilação permanente entre processos de subjectivação que tendem a inteiriçar os corpos segundo modelos pré-fabricados, sempre os mesmos para toda a gente, e movimentos incessantes de devir que quebram esses modelos libertando forças que iriam, talvez,

no sentido da formação de subjectividades singulares. Oscilação entre vectores de subjectivação e vectores de devires singulares.

As máquinas de subjectivação encontram-se por toda a parte no *Tanztheater* de Wuppertal: do andar *sexy* dos corpos das mulheres ou os gestos brutais da «virilidade» dos homens, às explosões terroristas que semeiam o pânico (*Palermo Palermo*), passando pelos gestos do *ballet* clássico (*Nelken*) ou a dança de salão (*Walzer*).

A expressividade teatral é muitas vezes usada em vista desse fim. Não ponhamos todavia de um lado teatro e subjectivação e, do outro, dança e devir (ainda que uma tal associação possa ter lugar). O método de composição é muito mais complexo: ambos, o teatro e a dança (mas também a música, tão importante) fazem emergir processos de subjectivação e múltiplos devires. Um certo devir-criança (Jan Minarik que enche balões — os devires-criança pululam nos jogos, nas mudanças bruscas de atitude corporal e de fala das personagens: estas tornam-se incessantemente crianças que se tornam outras personagens) surge através de um esgar que pode prolongar-se num movimento dançado.

A lógica geral visa a coexistência, a tensão e a passagem de um ao outro dos pólos dos paradoxos — dançados ou representados ou representados-dançados. *Ao mesmo tempo* que um devir-mulher, um travestismento (que inteiriça o devir-mulher ou vai ao ponto de o negar); *ao mesmo tempo* que a doçura, a violência; *ao mesmo tempo* que pessoas vestidas para uma noite de gala, a nudez e um corpo. Uma mulher grita de dor e ri-se ao mesmo tempo. Enquanto um par dança ao som de uma melodia romântica, uma mulher só tapa a cabeça com as mãos e olha o vazio: o cúmulo da sensualidade *kitsch* coexiste com a subjectivação que resulta de uma máquina destinada a produzi-la (*Café Müller*).

Em *O Lamento da Imperatriz*, Pina Bausch revela um pouco o seu método de composição. O filme é feito de uma longa sucessão de cenas que poderiam ser do tipo dos «*gags*» do cinema

mudo. Cada cena instala uma situação absurda (e portanto paradoxal): os personagens são *sempre* descontextualizados, por referência a situação normal correspondente à sua acção. Com o espelho pousado no chão, um homem barbeia-se na borda de um passeio de uma cidade atravessada por automóveis que regularmente o salpicam. Numa planície deserta, um homem carrega um pesado armário. Um anjo (Dominique Mercy com asas de anjo presas a um casaco) atravessa um rebanho de ovelhas, ao som de uma melodia mediterrânica. Na noite escura uma mulher corre com uma rapidez louca por uma floresta gritando: «*Mummy*! *Mummy*!». Todas as imagens são descontextualizadas. É o insólito absoluto.

As próprias falas criam paradoxos: uma mulher embriagada canta pesadamente: «Não me surpreende que alguém morra diante dos braços do seu amante; o que me surpreende é só que alguém possa amar e continuar a viver».

É essencialmente com devires que o filme joga[14]. Os homens tornam-se mulheres (Dominique Mercy, na água, por exemplo), vestem-se, calçam-se como mulheres; ou disfarçam-se; uma mulher usa uma máscara de coelho; uma outra um tecido semelhante ao que cobre a cabeça da Esfinge do Egipto — e adopta a posição deitada, semi-nua, da Esfinge; graças a processos cinematográficos, de um rosto de mulher, levemente acariciado por um dedo, emana uma feminilidade extraordinária, luminosa — à qual sucede um outro grande plano de um outro rosto de mulher que chora. Processos de devires e pontos de subjectivação.

A violência, a impotência de amar dos homens, os dispositivos que inteiriçam os corpos opõem-se, em *O Lamento da Imperatriz*, aos devires-mulher, aos devires-animais, aos devires--elementos (o homem coberto de terra, o homem-lama), aos devires-mulheres das mulheres. Os *meios* (*milieux*) do devir são

[14] Com aquilo a que, numa outra linguagem, se chamam «transformações de identidade sexual».

os elementos (a água, a terra, a neve, o vento), as roupas e o movimento. A descontextualização prepara os devires.

Há uma cena extraordinária de um devir-nu (nos múltiplos sentidos, sem dúvida, de «nudez»): através das janelas panorâmicas de uma grande sala de baile, vêem-se de longe pessoas bem vestidas que dançam. Mal se vêem: silhuetas longínquas. No instante seguinte, no mesmo lugar, corpos nus (de mulheres) deslizam de patins como se continuassem ainda a dançar. Vai-se do dispositivo de subjectivação ao devir-nu dos corpos; e é talvez a dança que provoca o devir.

Nunca há um estado definido em que se pare. Perguntamo-nos muitas vezes: estaremos perante devires-mulher ou *travestis* (que são caricaturas do devir-mulher)? A velocidade do movimento dos personagens, e da passagem de uma cena a outra impede que o saibamos. Em *Ein Trauerspiel*, Jan Minarik senta-se de súbito na esplanada de um café, mostra uma perna calçada e vestida como a de uma mulher, mas musculada como uma perna de homem, fuma com uma longa boquilha feminina. Será uma mulher? Será um *travesti*?

O sexo indeterminado, esquivo, a homo — a bi —, a múltipla sexualidade passa de uma personagem e de uma cena, a outra personagem e a outra cena. O devir é também um devir-imagem da personagem — e isso pode indicar um processo de devir como ponto de subjectivação.

A violência irrompe sempre e deixa o seu rasto, ainda que o regime das forças mude repentinamente. As bruscas mudanças, que são outros tantos devires, hesitam então entre a catástrofe e o jogo infantil.

Como tudo se passa *entre* (o gesto e a fala, os gestos e a música, o movimento e a fixidez), não podemos separar o que cabe à dança e o que cabe ao teatro, no *Tanztheater* de Pina Bausch. Como tudo se passa entre devires e subjectivações, é o teatro que penetra a dança e a dança o teatro, de tal modo que as sequências mais nitidamente teatrais são ainda dançadas, e a dança sai mui-

tas vezes de «pequenas cenas» que se aceleram e se metamorfoseiam em movimento dançado[15]. «Entre» as duas coisas, zonas de indiscernibilidade, como diria Deleuze. Envolvendo todos os devires locais (e as zonas de indiscernibilidade), um grande movimento de devir-dança do teatro, e de devir-teatro da dança.

Estas zonas de indiscernibilidade sobrepõem-se — como paradoxos que encerrassem outros, como se nunca um movimento fosse puramente comum, simples, de sentido único.

Assim a violência representada pelos corpos transmite-se às tensões paradoxais, intensificando a emoções. De onde as reacções que com frequência as peças provocam nos espectadores: divididos entre emoções divergentes, ou até mesmo opostas, violentamente bloqueados entre duplos-impasses, choram e riem ao mesmo tempo, riem de escárnio ou revoltam-se, ou então agridem os actores, atirando-lhes toda a espécie de objectos.

Nunca se poderá, portanto, dizer o que Pina Bausch quer dizer: o seu paradoxo maior está aí, entre um estado de coisas, uma constatação intolerável da violência paradoxal do mundo em que se misturam o humor e a crítica, e o *pathos* em que ela mergulha muitas vezes o espectador, na sua impotência de falar, *pathos* do choque entre o riso e as lágrimas. Paradoxos de todos os paradoxos que engendra por seu turno o *pathos* último de todos os *pathos*, o de não poder viver senão na dor do paradoxo inexprimível pela linguagem.

Em suma, perguntamo-nos se a violência que Pina Bausch faz desabrochar não contamina afinal todo o movimento, imprimindo às peças uma atmosfera de abismo que acabaria por lhes dar um sentido, um sentido único que iria contra a própria lógica do seu trabalho. A menos que se trate da face de um outro paradoxo ainda...

[15] O que, menos visível, continua a ser verdade dos outros tipos de performance utilizados por Pina Bausch: os movimentos de circo penetram o teatro, os jogos infantis deslizam para a dança, etc.

9

Valéry Matisse dança desenho

Em *L'Ame et la Danse*, Valéry liga o movimento dançado ao pensamento.

Faz dizer a Fedro, que comparava a dança com um sonho — ao contemplar Athikté, a bailarina: «sonho com a doçura, indefinidamente multiplicada por si própria, desses encontros e dessas trocas de formas de virgens. Sonho com esses contactos inexprimíveis que se produzem na alma, entre os tempos, entre as brancuras e os movimentos desses membros em compasso, e os acentos dessa surda sinfonia sobre a qual todas as coisas parecem estar pintadas e ser transportadas»[1]. Sócrates responde: «Mas é precisamente o contrário de um sonho!» Para ele, a dança é, antes do mais, uma questão de ordem e de simetria, e não de fantasia e de embriaguez: «Quem sabe que augustas leis sonham aqui que assumiram rostos claros e que se combinam no desígnio de manifestarem aos mortais como o real, o irreal e o inteligível se podem fundir e compor segundo os poderes das Musas?» Ao que Erixímaco, que tudo conhece da dança, acrescenta uma ligeira mas decisiva inflexão: «É bem verdade, Só-

[1] Paul Valéry, «L'Ame et la Danse», *Oeuvres II*, Ed. Pléiade, p. 159.

crates, que o tesouro dessas imagens é inestimável. Não crês que o pensamento dos Imortais é precisamente aquilo que vemos, e que a infinidade dessas nobres semelhanças, as conversões, as inversões, as diversões inesgotáveis que se correspondem e se deduzem diante dos nossos olhos, nos transportam para conhecimentos divinos?»[2]

Valéry, cujo pensamento sobre a dança irrompe muitas vezes em fulgurações deslumbrantes, serve-se aqui de Fedro, de Sócrates e de Erixímaco para dizer qualquer coisa de inexprimível num discurso coerente e lógico: que a dança se compõe de imagens de sonho, mas que esse sonho é real, e que incarna o pensamento dos deuses. Porque não o dos homens? Por causa, sem dúvida, da sublimidade dos movimentos da dança; mas sobretudo porque tais movimentos são demasiado subtis para os humanos: como diz Fedro, são inexprimíveis, e todavia compõem esse tecido («essa surda sinfonia») sobre o qual todas as coisas «parecem estar pintadas e ser transportadas», como se as suas qualidades, as suas cores, as suas imagens (e até mesmo os seus «odores») nascessem dos movimentos dançados.

Reencontramos aqui a ideia do movimento dançado como movimento de todos os movimentos, tendo o poder de restituir sensações e imagens provenientes de todos os órgãos sensoriais (a «transmodalidade» de Daniel Stern).

Uma outra ideia, contudo, parece interessante. Formulada por Sócrates, e melhor ainda por Erixímaco, pretende que a dança incarna nos corpos o pensamento dos deuses porque este último é paradoxal e incompreensível para os homens: a dança quer mostrar «aos mortais como o real, o irreal e o inteligível se podem fundir e combinar». E Erixímaco: «Não crês que o pensamento dos Imortais seja precisamente aquilo que vemos...?» A dança faz-nos aceder *pela vista* a conhecimentos reservados aos deuses, coisa de que qualquer outra arte ou qualquer outro saber é incapaz.

[2] *Idem*, p. 155.

Entre estes conhecimentos, evocámos já os que emanam do corpo paradoxal. Valéry parece dizer: os movimentos dançados fazem-nos captar um sentido que nenhum discurso simplesmente conceptual poderia pensar. Melhor: outras artes, como a pintura ou a música, permitem-nos também captar sentido não-traduzível por conceitos, mas a dança vai mais longe, articula o sentido e o não-sentido, faz-nos compreender «o real e o irreal», «as conversões, as inversões, as diversões», em suma, tudo o que um discurso lógico não deixaria coexistir no seu seio. Estas figuras do sentido descrevem precisamente impossibilidades lógicas. A dança mostra a sua «combinação», o modo como elas se «deduzem» e se «fundem» em movimentos dançados.

A continuação do texto confirma esta ideia: a dança encadeia movimentos incompreensíveis, paradoxais, incoerentes para os simples mortais. Movimentos que, todavia, se encontram soterrados nos movimentos comuns.

Eis alguns exemplos de movimentos paradoxais: «Fedro: [calando-se Athikté] Delicioso instante... Este silêncio é contradição... Como fazer para não gritar: Silêncio!» Ou ainda: «Sócrates: Instante absolutamente virgem. E depois, instante em que alguma coisa se deve quebrar na alma, na expectativa, na assembleia... Quebrar-se alguma coisa... E contudo, é também como uma soldadura»[3].

«Sócrates: Oh! Ei-la que enfim entra, pois, na excepção e que penetra no que não é possível!»[4]

«Erixímaco:... Não somos uma fantasia organizada? E o nosso sistema vivo não é uma incoerência que funciona, e uma desordem que age? — Os acontecimentos, os desejos, as ideias, não se trocam em nós da maneira mais necessária e mais incompreensível?... Que cacofonia de causas e de efeitos!...»[5]

[3] *Idem*, p. 158.
[4] *Idem*, p. 159.
[5] *Idem*, p. 161.

Poderiam multiplicar-se os exemplos: o que oferece à dança o seu carácter «misterioso» ou «obscuro» é um elemento «mágico», «encantador» que combina o pensamento absurdo (para a lógica dos humanos) com o conhecimento mais poderoso e mais cintilante: o pensamento paradoxal.

Paradoxal num duplo sentido: porque emana de um (e se incarna num) corpo paradoxal, e porque transmite um sentido paradoxal, não-sentido ou absurdo. Significará isto que a dança diz um sentido, fala uma língua, «representa» alguma coisa?[6] «Erixímaco: Fedro pretende, a todo o preço, que representa alguma coisa!» «Fedro: Que pensas tu, Sócrates?» «Sócrates: Se representa o que quer que seja?» «Fedro: Sim. Crês que representa alguma coisa?» «Sócrates: Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas todas as coisas, Erixímaco. Tanto o amor como o mar, e a própria vida, e os pensamentos... Não sentis que é o acto puro das metamorfoses?»

Valéry desenvolve então toda uma analogia entre a bailarina e a salamandra.

Em vários pontos, o pensamento de Valéry parece aproximar-se de certas ideias de Deleuze: 1) O paradoxo é doador de sentido (a linguagem dos deuses): o paradoxo é o movimento que vai simultaneamente em duas direcções divergentes ou opostas (enquanto o pensamento da *dóxa*, no seu registo do bom senso, não permite senão uma direcção de cada vez de um movimento que vai sempre do mais complexo para o menos complexo)[7]. Ora, sendo o movimento de pensamento «impossível», o paradoxo leva necessariamente à intensidade mais alta. *L'Ame de la Danse* mostra Athikté dançando segundo movimentos cada vez mais complexos até alcançar uma espécie de transe — ou seja, o plano de imanência do movimento. 2) A dança não ilustra o pensamento paradoxal, também não apresenta movimentos pa-

6 *Idem*, p. 162.
7 Cf. *Logique du sens*, série «Du paradoxe».

radoxais («não representa nada»), é «o acto puro das metamorfoses», ou o devir puro da vida. Cria o plano de imanência do pensamento ao movimento, é por isso que «não é nada e é tudo», e é o movimento paradoxal do corpo tornado movimento de pensamento no corpo de pensamento. Valéry insiste, neste texto, na «dignidade, na nobreza, na elevação» que os movimentos comuns adquirem quando se tornam dançados. Devemos atribuir estas expressões menos ao idealismo platónico que à impotência da Ideia ou do conceito quando se trata de pensar certos movimentos que só a dança torna visíveis e portanto pensáveis. Melhor: a dança não se limita a dar a pensar (certos movimentos, impensáveis de outro modo), constitui uma maneira de os pensar, transforma *em movimento de pensamento* o que o pensamento comum do movimento comum não pode pensar. É por isso que a dança nos dá acesso a «conhecimentos divinos». É por isso que tantos coreógrafos têm o sentimento de pensar quando dançam.

No entanto, Valéry não constrói verdadeiramente o plano de imanência do movimento dançado. No fundo, nunca se desfaz das categorias platónicas do Inteligível e do Sensível, embora pense numa «Grande Dança» que produziria qualquer coisa como um «corpo glorioso» que rivalizaria com a alma, em liberdade e em potência de ubiquidade...[8] Aproxima-se, no entanto, da ideia de imanência: «E como o pensamento excitado toca toda a substância, vibra entre os tempos e os instantes, transpõe todas as diferenças; e como no nosso espírito se formam simetricamente as hipóteses, e como os possíveis se ordenam e são enumerados — este corpo exerce-se em todas as suas partes, e combina-se a si próprio, e dá-se forma após forma, sai incessantemente de si! Ei-lo enfim nesse estado comparável à chama, no meio das trocas mais activas... Já não se pode falar de "movimento"... Os actos já não se distinguem dos membros...

[8] Cf. *L'Ame...*, *op. cit.*, pp. 171-172.

«Esta mulher que ali está é devorada por figuras inumeráveis... Este corpo, nas suas fulgurações de vigor, propõe-me um pensamento extremo: do mesmo modo que pedimos à nossa alma muitas coisas para as quais ela não é feita, e que exigimos que ela nos esclareça, que profetize, que adivinhe o futuro, intimando-a até a descobrir o Deus — assim o corpo que ali está, quer atingir uma possessão inteira de si próprio, e um ponto de glória sobrenatural!...»[9]

Neste texto extraordinário — ao qual teremos de voltar —, Valéry está muito perto da ideia de um corpo que se torna pensamento ou de um pensamento que refaz os movimentos do corpo, um *corpo de pensamento*... Porque o corpo de Athikté, «sendo coisa, explode em acontecimentos!» (ou, segundo o pensamento deleuziano do acontecimento, é criador de sentido); de tal modo que «já não se pode falar de "movimento"... Os actos já não se distinguem dos membros...» Que melhor descrição poderia haver da imanência do acto ao sentido, e do corpo ao pensamento?

Não é, de resto, o que as palavras de Fedro parecem confirmar? «Fedro [a Sócrates]: Olha, mas olha!... Ela dança ali e dá aos olhos aquilo que tu tentas dizer-nos... [...] Lança os seus gestos como cintilações!... Arrebata à natureza atitudes impossíveis, diante dos próprios olhos do tempo!... Ele deixa-se enganar... Ela atravessa impunemente o absurdo... É divina no instável, e disso faz dom aos nossos olhares!...»[10]

Para Fedro, o «impossível» de pensar (e que as palavras de Sócrates «tentam dizer») que os movimentos pensados incarnam é justamente o que os olhares dos espectadores neles lêem. A dança diz portanto um sentido, mas «divino», desajeitadamente traduzido pela linguagem e pelo conceito, ao passo que se encontra por inteiro exprimido nos movimentos da bailarina. O movimento da dança *é* o movimento do pensamento na me-

[9] *Idem*, p. 172.
[10] *Idem*.

dida em que as suas «atitudes impossíveis» traduzem totalmente o pensamento «absurdo» que só o corpo dançante «resolve». Em suma, a dança torna *legível* (para o olhar e para um corpo de pensamento) os movimentos incompreensíveis do corpo paradoxal.

«Sou uma bailarina não tanto por saber mover-me bem, mas sim por saber ler o movimento», escreve Simone Forti[11]. Ler o movimento é encetar o devir-bailarino que implica um corpo de pensamento. O sentimento de «elevação», de «nobreza» que o movimento dançado pode suscitar exprime menos uma relação com a «aura» do bailarino que a legibilidade dos seus movimentos. Legibilidade que vem da sua «clareza», e do rigor do seu encadeamento na fluência. De onde, o duplo registo das palavras de Sócrates, em *L'Ame et la Danse*: a sua insistência na ordem e na simetria dos gestos, quer dizer no nexo da coreografia, e a sua emoção perante a «embriaguez», a «alegria» e a «loucura» da dança de Athikté.

O que é a legibilidade de um movimento? É a apreensão do seu sentido por um devir-corpo (do bailarino, por exemplo) tornado possível pela consciência do corpo; em seguida, a tradução desse movimento em movimento de pensamento (e temos então um corpo de pensamento); por fim, o regresso à consciência e ao pensamento do corpo permitem voltar do sentido agido ao sentido falado.

Todo este processo supõe um corpo paradoxal. A nossa visão dos movimentos dançados «impossíveis» remete para os nossos próprios movimentos paradoxais. De facto, o paradoxo estrutura o nosso corpo inteiro; constitui-o enquanto corpo que actua, que anda, que comunica, corpo inserido e orientado no espaço e segregando um tempo (Valéry escreve: «... [Athikté] entretece a terra com a duração...»)[12].

[11] Simone Forti, *Full Moves*, Contact Quaterly, vol. *IX*, n.º 3, Outono de 1984, p. 8.
[12] *L'Ame..., op. cit.*, p. 160.

Consideremos alguns aspectos essenciais da estrutura paradoxal do corpo (que se ligam sobretudo ao esquema corporal): 1) Paradoxo das direcções do espaço. A esquerda e a direita são intercambiáveis (basta uma rotação), tal como o adiante/atrás, o em cima e o em baixo. O movimento mistura-os objectivamente, e não são portanto direcções subjectivas. Mas são necessariamente objectivas, sem o que não haveria movimento direccionado. A esquerda e a direita coexistem e opõem-se neste mesmo espaço. Sobrepõem-se no ponto de vista único que as distingue. Esse ponto de vista não pode ser neutro, é já vectorial, é portanto mais que um ponto. Um ponto que é um intervalo, uma diferença primeira — e, ao mesmo tempo, um ponto de coexistência. E o mesmo se passa com as outras dimensões do espaço. 2) Paradoxo do corpo desmembrado. O corpo aparece articulável como um todo orgânico; contudo cada membro conserva a sua autonomia, enterrando-se no espaço interior, segundo as suas direcções próprias (vemos uma figuração deste paradoxo numa figura de pé do painel central da *Danse inachevée,* de Matisse). 3) Paradoxo do dentro/fora. No plano da percepção, o corpo é um continente que envolve um conteúdo que está no espaço objectivo. No entanto, não sendo nunca visível como conteúdo, este escapa à percepção e às determinações objectivas: o pensamento investi-lo-á de uma série de determinações do «espaço interior», da «alma». Neste sentido, está fora do espaço objectivo. Assim que é percebido (como resultado de uma dilaceração do invólucro corporal, por exemplo), deixa de estar dentro, abre-se e confunde-se com o espaço do exterior. É um corpo de presença e de impresença. 4) Paradoxo da presença e da ausência. Corpo de onde a «alma» se pode ausentar, etc.

Estes exemplos bastam para mostrar que a paradoxalidade do corpo constitui a sua essência.

A dança nasce do corpo paradoxal. É graças a ela que os dois pólos do paradoxo começam por ser disjuntos — de onde lhe

vem uma parte da clareza que distingue os seus gestos —, em seguida combinados de múltiplas maneiras. É o que separa radicalmente o corpo dançado do corpo trivial. Este contém também em si os paradoxos do movimento e do espaço; mas «recalca-os» por assim dizer, elidindo um dos seus pólos: como se, por exemplo, «virar à esquerda» ou «ir sempre a direito» fossem movimentos naturais, espontaneamente dotados de sentido, de um corpo-objecto no espaço objectivo. É próprio do corpo comum eliminar o paradoxo normalizando o corpo segundo uma *dóxa* dos movimentos que se oferece como a evidência do que eles devem ser em si. É o corpo do «bom senso», como diria Delueze.

Pelo contrário, o corpo dançado desmembra o paradoxo, separa os seus elementos e recombina-os, sobrepõe-nos, joga com eles fazendo proliferar o sentido. Ao mesmo tempo produz evidentemente caos, vertigem e uma instabilidade suprema — do corpo material no espaço, e do sentido. Cria também, deste modo, um sentido superior na imanência. Porque, vendo coexistir, «combinarem-se» e «fundirem-se» pólos opostos ou contraditórios num corpo, acede-se à «língua dos deuses», quer dizer a uma compreensão superior do movimento e da génese do sentido.

Todo este jogo não é sem dúvida estranho à alegria que a dança proporciona. Esta assemelha-se à alegria das crianças que desmancham brinquedos, desfazem construções laboriosamente edificadas, subitamente confundindo tudo. Prontas a reconstruir tudo de novo para voltarem depois a desfazer tudo.

Ninguém apreendeu melhor que Matisse este movimento «dionisíaco» -paradoxal da dança.

Não parou de desenhar e de pintar bailarinas e bailarinos, de executar telas imensas sobre o tema de *A Dança*, de fazer estudos de acrobatas, de «acrobatas-bailarinos», de recortar guaches de mulheres que a fluência das suas formas aproxima sem dúvida das figuras dançadas.

Consideremos as duas grandes telas célebres de 1909 e 1910 que Matisse pinta para Chtchoukine[13]. O tema é uma roda[14], que Matisse retoma de um quadro de 1905-1906, *Le Bonheur de vivre*. Conserva o seu movimento geral, mas reduz de um personagem o grupo original de seis.

Um primeiro traço toca à partida o espectador: a ausência de perspectiva. O grupo dança em roda, dando-se as mãos, e os bailarinos do primeiro plano encontram-se no mesmo nível que os do fundo. O que define o espaço dos bailarinos: nem bi nem tridimensional, mas fazendo coexistir os corpos num espaço único que os contém a todos. Como descrever as dimensões do espaço das duas *Danças* de Chtchoukine? Entre terra e céu, os bailarinos evoluem como que suspensos no ar (tocam terra, mas não parecem pesar sobre ela); são ao mesmo tempo dotados de peso e aéreos. Mas este «em cima» e este «em baixo» atenuam a sua pregnância dissolvendo-se quase no todo do espaço onde sobretudo a lateralidade e a direcção do movimento — da direita para a esquerda — criam uma impressão muito forte de espacialidade englobante onde as dimensões pouco contam.

É certo que se insistiu muito no pé do bailarino de *La Danse II* que fere com violência a terra (e que Matisse esculpiu). O pintor quis sem dúvida marcar que, neste espaço sem pontos de referência, uma direcção, a verticalidade, continuava a ser o ponto de orientação absoluto.

Notou-se menos a mão da bailarina que, no primeiro plano, se desprende da do seu par da esquerda, arriscando-se a fazê-la cair e a quebrar a cadeia. Esta mão que se escapa realça o movimento lateral do grupo: corresponde ao pé que marca o peso

13 *La Danse I*, óleo sobre tela, 259,7x390,1 cm, 1909, The Museum of Modern Art, Nova York; *La Danse II*, óleo sobre tela, 260x391 cm, 1909-1910, Museu do Ermitage, São Petersburgo.

14 Ou, como dizem os coreógrafos, uma «cadeia fechada». A *sardane* e outras danças populares europeias utilizam este tipo de composição.

e o sentido da gravidade. É ela que eleva e suspende os corpos neste espaço desdimensionalizado do quadro. Não puxando-os para cima, mas fazendo sobressair o plano horizontal do movimento e a sua velocidade. É que, ao arriscar-se a cair, flutua no espaço.

De onde a extrema complexidade do espaço das *Danças* de Chtchoukine. A elevação, o arrancamento à terra dependem de um movimento horizontal; a tensão que opõe «em cima» e «em baixo» resolve-se na velocidade de um movimento contínuo lateral que desposa o espaço inteiro, espaço paradoxal sem volume mas não reduzido à bidimensionalidade rasa. É qualquer coisa como um espaço atmosférico onde os pontos de referência — céu, terra separados por uma linha de terra e por cores diferentes — tendem a esbater-se em benefício dessa textura espacial particular que os corpos desprendem.

Espaço paradoxal num duplo sentido: compreende múltiplas dimensões que faz coexistirem num mesmo lugar (os pés dos bailarinos têm uma «elevação» igual em altura à das suas cabeças; o em baixo que se supõe representar a terra não difere do em cima, da esquerda e da direita, estando tudo isto apanhado num mesmo espaço englobante multidimensional).

Mais subtilmente, Matisse compõe a cadeia dos cinco bailarinos como uma banda de Möbius. O que significa que: a) o corpo dos bailarinos participa da mesma textura que é a do espaço que os circunda. Já não têm volume, mas não se achatam: os corpos do fundo mostram uma frente, embora não tenham costas; do mesmo modo, os corpos do primeiro plano, de costas para o espectador, não têm frente, nem falta dela. As figuras do plano de fundo e as do primeiro plano correspondem-se como se se completassem; os dois bailarinos da extrema esquerda e da extrema direita executam torsões. Estas marcam a verdadeira orientação do movimento de toda a cadeia: as costas e a frente «vêem-se» ao mesmo tempo num mesmo corpo, com o primeiro bailarino a executar uma torsão que prolonga a lateralidade

da perna esquerda — mostrando assim como a esquerda se torna frontal; e com o segundo fortemente indicado pela própria torsão das costas: a frente que não se vê está virada para todas as frentes das figuras do fundo. Estas costas torcem-se a fim de se prolongarem nas frentes dos dois bailarinos que se seguem, e depois daquele que, no extremo do lado direito do quadro, se torce bizarramente em duas direcções opostas: o torso para a esquerda, e a perna esquerda para a direita. O seu braço segue o circuito da roda e prende-se ao braço da única figura de costas.

Estes bailarinos evoluem numa superfície onde o avesso (as costas) continua o direito (a frente) sem ruptura, como uma banda de Möbius. O próprio movimento, muito enérgico (sobretudo no quadro do Ermitage) mostra que as superfícies são intercambiáveis e que a circulação dos corpos atravessa um único plano. Não há diferença entre costas e frente, a esquerda sobrepõe-se à frente e às costas, tudo se passa no mesmo espaço.

Em suma, a dança de Matisse transforma os corpos — individuais e colectivos — numa banda de Möbius, onde o avesso se encontra no mesmo plano que prolonga o direito. Ao fazê-lo, a dança dá uma solução aos paradoxos das dimensões corporais do espaço, não «normalizando-os», quer dizer «articulando-os» segundo planos diferentes e exteriores uns aos outros (como o espaço objectivo tridimensional), mas tornando possível a sua coexistência e a sua consistência num mesmo espaço do corpo[15].

Por outro lado, as duas *Danças* de 1909-1910 arrastam os corpos num movimento giratório sustentado pelos braços. A continuidade do movimento é assegurada pela roda que os braços fazem. Mais que a tela de Nova York, a de São Petersburgo opera a confusão da roda dos braços e da dos corpos. O resultado é um efeito extraordinário: os quadros fixam um instante da dança, e todavia os corpos estão tomados num movi-

15 Não esqueçamos que o espaço do corpo resulta da reversão do espaço interior paradoxal sobre o exterior.

mento sem fim. Matisse apreendeu bem o facto de o movimento dançado não ter nem começo nem fim[16].

O corpo figurado como um anel de Möbius encontra-se em numerosos desenhos de Matisse, uns de traçado quase completo, os outros hesitantes, como se o pintor procurasse ainda a expressão acabada desse traço paradoxal que faz coexistir dois espaços heterogéneos, duas faces do corpo num só espaço em movimento.

Nada traduz melhor que o desenho de uma *Danseuse acrobate*, de 1931-1932[17], ao mesmo tempo que as mostra, a resolução das tensões das dimensões do corpo paradoxal. De um traço único (como um único traçado contínuo percorre toda a superfície da banda de Möbius), é desenhado todo o corpo da bailarina, com a sua perna levantada na vertical transformando o adiante em atrás e reciprocamente.

Mas talvez seja na *Danse de Mérion* (1932-1933), destinado à Fundação Barnes na Pensilvânia[18], que Matisse vai mais longe na inteligência da natureza do movimento dançado. Conhecemos hoje a história destes painéis, das suas três versões, possuímos testemunhos fotográficos das múltiplas fases de execução da última versão, etc[19].

Como escreve Laurence Louppe num belo artigo do Catálogo da Exposição de 93-94, «o mais surpreendente, o mais perturbante também neste longo avanço de Matisse em direcção ao núcleo poético do movimento, é descobrirmos evocados nele, trabalhados até à sua matéria mais íntima, os próprios termos da modernidade em dança. [...] A dança de Matisse aparenta-se

16 Cf. Valéry: «[A dança] passa-se no seu estado, move-se dentro de si própria, e não há, nela própria, qualquer razão, qualquer tendência própria para o acabamento» («Philosophie de la danse», *Oeuvres I*, Pléiade, p. 1399).

17 25,9 × 24,7 cm, Colecção Particular.

18 Óleo sobre tela, 3 painéis de 350 × 450 cm aproximadamente.

19 V. *Autour d'un chef-d'oeuvre de Matisse*, Catalogue de l'Exposition, Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 6.11.93-6.4.94.

com todas as experiências conduzidas no decurso do século, da Alemanha das vanguardas à fragmentação direccional de Cunningham»[20]. Seria necessário acrescentar: «e para além dele». Porque estes painéis figuram também o movimento do CI, ou as artes marciais, ou performances do teatro-dança (a versão dita *Danse de Paris*, 1931-1933, é também portadora do título de «Lutas de Ninfas»).

Já não se trata aparentemente de uma roda, os corpos não se tocam, o seu circuito parece quebrado. Todavia, o cinzento dos corpos forma uma banda ininterrupta de cor que atravessa os dois painéis até ao da esquerda onde se detém. A roda lá está. (De facto, segundo as próprias palavras de Matisse, a *Danse de Barnes*, também ela, tem a sua origem em *Bonheur de vivre* de 1906). São agora as linhas de abóbadas que fazem a roda: conhecemos o imenso trabalho de Matisse no sentido de «embutir» o espaço pictural na arquitectura da Casa Barnes. O resultado é uma imbricação tão extraordinária que um novo espaço nasce — o do movimento dançado, entre o volume das abóbadas e o achatado dos corpos. Os corpos precipitam-se uns sobre os outros, enlaçam-se, torcem-se: a banda de Möbius transporta-os, absorvendo o volume atrás das paredes onde os corpos evoluem, parcialmente escondidos.

O movimento muito fragmentado das figuras compõe um todo contínuo. Como escreve Matisse: «Dou um fragmento e arrasto o espectador, através do ritmo, arrasto-o a prosseguir o movimento da fracção que vê de maneira a ter o sentimento da totalidade»[21].

La Danse de Barnes impressiona pela nitidez com que distingue (e imbrica) os dois espaços de movimento, aquele onde os corpos se movem e o dos corpos em movimento. Esta diferença, as *Danses* de 1909-1910, haviam-na esboçado já: a profun-

20 L. Louppe, «Matisse et la danse du futur», in *Autour d'un...*, op. cit., p. 125.
21 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1992, p. 154.

didade-rasa (se assim se pode dizer) do espaço em torno da roda está apanhada num movimento giratório virtual, resultado da contaminação do espaço pela energia dos corpos. Aqui, nos painéis da Fundação Barnes, toda a atmosfera está em movimento — movimento que sobressai ainda mais por ser atravessado pelas bandas ortogonais de cor (azul, negro, rosa). O «meio» encontra-se por inteiro tomado no que acima chamámos «o movimento de continuidade de fundo»: onde, no CI, os corpos «pegam», e onde as intensidades dos corpos dançantes adquirem a sua variabilidade máxima, oferecendo aos bailarinos mil possibilidades de transformações dos seus movimentos. Ou, muito simplesmente: é o espaço onde os corpos podem dançar, onde as duas mulheres sentadas da *Danse de Barnes*, com os seus corpos aparentemente dotados de peso, nem por isso dançam menos na não-gravidade.

Trata-se aqui dos dois planos de devir da dança: um, o plano de imanência do movimento ao espaço, faz circular a energia virtual dos corpos, liga-os uns aos outros no invisível, instaura um *continuum* de movimento sem começo nem fim. Este plano constitui propriamente o plano de imanência do movimento dançado.

O outro plano refere-se directamente aos corpos. O que são estes corpos falsamente rasos da *Danse de Mérion*? Estão, todos eles, investidos de um poder de metamorfose. Lutadores, acrobatas, bailarinos na iminência dos gestos que parecem indicar um devir (como o segundo corpo do painel da esquerda cujas pernas lembram talvez o Fauno de Nijinsky), corpos maciços de mulheres desabrochando no espaço, adquirindo a mesma textura do espaço — como as *Baigneuses* de Cézanne, mulheres com amplos corpos de formas esbatidas, prontas a confundirem-se com os troncos das árvores, a água, a folhagem[22].

[22] O que é mais impressionante ainda na primeira versão, *La Danse inachevée* de 1931. É sabido que as *Baigneuses* de Cézanne inspiraram Matisse que delas possuía um pequeno quadro.

Em suma, neste segundo plano de movimento os corpos estão em processo de devir — de devir outros corpos virtuais ou outros corpos de espaço que a sua potência dançante contém. Não é por acaso que Matisse não representa estes corpos com linhas de contornos, posições, atitudes corporais, traços expressivos bem precisos. Estão em movimento e tudo neles é movimento. Maciços e elásticos ao mesmo tempo, formam as massas ou blocos mais aptos para tomarem a mais vasta variedade de figuras. O corpo do bailarino como corpo de um segundo devir da dança — o do devir-animal ou do devir-mulher de Nijinsky.

O desenho de Matisse parece aqui encontrar-se com o pensamento de Valéry. Não falava este último da bailarina-salamandra? Da dança como não representando nada (primeiro plano do devir-movimento, a atmosfera), e como podendo representar tudo (segundo plano do devir dos corpos)? Não definia a dança como «o acto puro das metamorfoses» ? Como um corpo que «se embriaga do excesso das suas próprias transformações»[23]?

Há portanto um duplo devir da dança, correspondendo aos dois planos de movimento que ela comporta. Entrar no movimento dançado, entrar na roda, é deixar-se impregnar pelo movimento da atmosfera que transporta os corpos. O bailarino começa aí um primeiro devir, extrai-se ou arranca-se ao movimento comum e desposa o plano do movimento. Põe-se na «atitude de bailarino», aquilo a que Simone Forti chama o «estado de dança».

Mas o segundo devir da dança convoca os poderes de metamorfose do corpo. Já não se trata de «entrar» na dança, mas de se construir o seu próprio plano de imanência (só ou em grupo). Aqui, pode-se devir múltiplos devires: devir-mulher, devir-animal ou vegetal. Em *Mille Plateaux*, Deleuze faz do devir-

23 *L'Ame..., op. cit.*, p. 171.

-rapariga a condição de todo o devir, é preciso passar-se por um devir-rapariga para se mergulhar num processo de devir. Porque *o devir é rapariga.*

Talvez haja afinidades particulares entre as raparigas e a dança (mas qualquer rapaz ou qualquer homem pode devir-rapariga). Talvez fosse isso o que von Laban pressentia obscuramente quando definia a rapariga (bailarina) pela «candura».

O que é o duplo devir da dança? É o devir-espaço do corpo do bailarino. Devir-espaço no devir-movimento, e devir-espaço no devir-fauno (por exemplo) do corpo do bailarino.

Seria necessário evocar muitos outros pontos onde os pensamentos de Matisse e de Valéry se cruzam: por exemplo, sobre a importância do movimento circular — o mais «inútil» do ponto de vista das funções biológicas, segundo Valéry; o mais constante em Matisse: o que cria desde o início um corpo com uma só-dupla superfície de Möbius.

Um outro detalhe, uma outra convergência apenas esboçada merecem que nos detenhamos a seu propósito. Valéry refere-se por várias vezes ao rigor do movimento dançado. Na *Philosophie de la danse*, descreve o encadeamento dos movimentos como uma «dedução», em *L'Ame de la Danse* emprega os termos de «simetria», «ordem», «número», «harmonia». O olhar do matemático Valéry apega-se à natureza *geométrica*, por vezes imperceptível, do movimento dançado.

Na *Danse de Barnes*, o fundo dos painéis compõe-se de bandas geométricas coloridas. Não se trata, segundo cremos, simplesmente de produzir um contraste com o movimento ondulante e circular da dança. Porque, nessas curvas e nessas torsões, também há geometria; nos movimentos imprevisíveis, contínuos e descontínuos, dos membros e do torso, forma-se uma geometria; e, nesse espaço interior onde o corpo exterior é visto do interior — a que chamámos «a zona» ou espaço transcendental — os movimentos da dança *projectam-se*, como já notámos, em planos, linhas ou figuras geométricas.

À sua maneira, Matisse não diz outra coisa. Reflectindo sobre estes painéis, escreve: «... peguei em grandes contrastes negros correspondendo aos entre-portas, e compartimentos rosa, compartimentos azuis, compartimentos de diversas cores, de maneira a criar uma música de cores que nada tinha de particular, na realidade, embora a minha emoção concordasse com a dança». E como podem cores e linhas concordar com uma emoção de dança? «Projectando» (o termo é de Matisse) a emoção no espaço. Matisse escreve, num outro texto: «Vejam esta composição [de papéis recortados]: um jardim. Pois bem, este jardim é a recordação das minhas sensações experimentadas na natureza que eu projecto para diante, que alargo no espaço»[24]. Assim, na zona, os movimentos das emoções suscitadas pelos gestos da dança projectam-se em elementos geométricos. E faz-se aí o acordo entre a dança e a pintura.

A *Danse de Barnes*, figura a zona, e estes corpos em devir projectam os seus movimentos no espaço, criando as bandas geométricas coloridas. Estas não se opõem portanto aos corpos, prolongam os seus movimentos, dando a ver a geometria virtual que supõem. Basta observar as relações direccionais subtis que unem as linhas de movimento dos corpos e as inclinações das linhas ortogonais das bandas coloridas.

Aqui, na zona, a imanência do movimento dos corpos ao pensamento torna-se realidade: o pensamento executa os micromovimentos da dança, que o conceito não poderia apreender. Acima, tomámos a cambalhota como exemplo, mas poderíamos ter falado de uma infinidade de outros movimentos. Curiosamente, Valéry fala, para indicar quase a mesma coisa, de «pirueta» (a diferença é que o seu exemplo permanece no limite da metáfora, raiando a literalidade: para nós, pelo contrário, a imanência implica a literalidade, quer dizer o movimento real do pensamento):

«Quis mostrar-vos como esta arte [a dança] [...] é muito simplesmente uma *poesia geral da acção dos seres vivos*: isola e

24 V. H. Matisse, *Écrits et props...*, *op. cit.*, p. 154, e nota 14.

desenvolve os caracteres essenciais desta acção, desprende-a, desdobra-a, e faz do corpo que possui um objecto cujas transformações, sucessão dos aspectos, busca dos limites das potências instantâneas do ser, fazem necessariamente pensar na função que o poeta dá ao seu espírito, nas dificuldades que lhe propõe, nas metamorfoses que dele obtém, nos intervalos que dele solicita e que o afastam, por vezes excessivamente, do solo, da razão, da noção média e da lógica do senso comum.

«O que é uma metáfora, a não ser uma espécie de pirueta da ideia cujas diversas imagens ou cujos diversos nomes se aproximam? E que são todas essas figuras que usamos, todos esses meios, como as rimas, as inversões, as antíteses, a não ser usos de todas as possibilidades da linguagem, que nos desligam do mundo prático para que formemos, também nós, o nosso universo particular, lugar privilegiado da dança espiritual?»[25]

A energia infinitamente modulada do corpo do bailarino transforma o espaço, fazendo com que nela nasçam fendas, precipícios, poços de ar, asperezas, longas planícies lisas. Ninguém melhor que Daniel Dobbels, ao referir-se aos desenhos de Mary Wigman, descreveu o espaço que o movimento dos seus bailarinos engendra: «As cavidades, os desfiladeiros, as crateras, os poços, as gargantas, as ervas ou os braseiros, os vazios insondáveis cobertos pela superfície na qual a coreografia desempenha a sua cena única. É neste terreno minado, esburacado que reenviam umas para as outras — ponto por ponto, silhueta após silhueta — as forças de apelos e contra-apelos, as dialécticas e as dinâmicas não-resolvidas, as exactidões mais metronómicas dos movimentos (*soli* ou coros). A superfície da cena é uma profundidade conjurada que o desenho reconduz à luz do dia»[26].

25 «Philosophie de la danse», in *Oeuvres I*, *op. cit.*, p. 1403.

26 Daniel Dobbels, «La Danse et le sous-sol, Allemagne 1940-1985», in *Le Corps en jeu*, Éditions du CNRS, 2000, p. 200.

Este espaço, «invisível para o espectador», e que todavia este último «pressente indiretamente»[27], é a zona. Daí partem todas as dobras do espaço, miríades de forças heterogéneas que tornam a textura espacial infinitamente vibrátil, fugidia, cambiante ou de súbito inteiriçada[28].

É a zona virtual dos movimentos da dança. Se ela não se dá a ver ao olhar do espectador, é porque os seus acontecimentos são tão intensos como microscópicos. A zona é constituída de partículas, de pequenas percepções: os nós, as ascensões, os gritos mudos que nela se formam enquanto acontecimentos espaciais assumem desde o início o sentido das grandes ocorrências da vida. Um estrangulamento ínfimo provoca o esforço de um Prometeu. Os devires encadeiam-se e encaixam-se como nos sonhos. O mínimo torna-se aqui máximo porque é o devir-espaço do corpo que está em jogo.

Uma vertigem microscópica redobra-se no fascínio do suicídio. Um acontecimento mitológico — macroscópico — é feito das mesmas constelações de devires-espaços que têm lugar na zona. A elasticidade exigida por um gesto do braço torce o espaço de formas intensivas idênticas às que, a uma escala muito mais vasta, exprimem, por exemplo, a dor ou o desespero singular de uma situação.

Não se trata aqui de analogia ou de semelhança, mas de identidade das formas das forças, e de mudança de escala. Porque é que se lê tal tipo de sofrimento nos gestos da *Lamentação* de Martha Graham? Porque aquilo que percebemos à nossa escala — média — como sofrimento, visível nos movimentos expressivos mais ou menos codificados, assenta em linhas de fuga, curvas de intensidade, acontecimentos mínimos mas extraordi-

[27] *Idem.*

[28] Assim, talvez o que Dobbels diz dos desenhos de Mary Wigman se aproxime daquilo que dissemos dos de Trisha Brown e de outros. V. supra «6. A consciência do corpo. A zona».

nariamente agudos do espaço; porque é o devir-espaço do corpo que os produz. São acontecimentos microscópicos que o espectador e o crítico vêem nos gestos da bailarina: é próprio da dança fazer desabrochar, ampliando-as, as forças do devir-espaço do corpo.

Por isso, a dança foi tantas vezes qualificada de sublime ou de «arte divina», como fazem as personagens de *A Alma e a Dança* de Valéry. É que existe um parentesco íntimo entre os micro-acontecimentos do devir-espaço, e as grandes forças que os mitos convocam. Aí reside sem dúvida a razão da atracção que a mitologia durante muito tempo exerceu sobre o bailado clássico e a dança moderna: as transformações ínfimas que o corpo cria no espaço forjam acontecimentos, ou seja, como diz Deleuze, extraem de um estado de coisas — um corpo e músculos em movimento no espaço — o puro sentido de um acontecimento, «o esplendor e o brilho puro do acontecimento». Não o brilho de certo acontecimento como estado de coisas — uma batalha, uma traição —, mas o esplendor do sentido do acontecimento como puro acontecimento do nascimento do sentido.

Dançar é situar-se à partida no plano dos acontecimentos do espaço, esses micro-devires — jorrar de espaços «impossíveis», fracturas-lisas, torsões de antes do gesto, fragmentações intensas, pequenos caos em turbilhão — que produzem «o esplendor do sentido». É por isso que o bailarino, mesmo o das correntes anti-clássicas, anti-expressivas dos anos 60 e 70, está condenado a «elevar-se», a dançar imediatamente num plano que o afasta radicalmente do trivial (do sentido da *dóxa*).

Nenhuma das coreografias ou performances que quiseram introduzir o ínfimo e o banal quotidiano na dança — estou a pensar em Trisha Brown, em Steve Paxton, em Yvonne Rainer, em Susanne Linke, em Pina Bausch — puderam escapar à impressão de que o movimento dançado «elevava», ainda quando se tratava de gestos tão simples e anódinos como o de alguém a lavar-se numa banheira.

«A elevação» é o movimento através do qual a dança arranca precisamente o corpo do bailarino aos movimentos triviais, quer dizer aos estados de coisas. O movimento por meio do qual ele se torna puro sentido, acontecimento. Qualquer coisa de decisivo — na ordem de uma lógica do sentido — se joga doravante nos gestos do bailarino, qualquer coisa de tão grande, de tão excessivo como um mito. Como este, a dança desencadeia um formidável complexo de forças que transforma o espaço. Forças afectivas ou vitais, rastos de morte, forças inconscientes que abrem e moldam o espaço, carregando-o de energia. Se o gesto aparentemente trivial de um bailarino nos toca intensamente, é porque adquire desde o início um sentido «mítico»: é o mesmo turbilhão de espaço que a acção do mito produz. Aí onde se origina o sentido. Na zona. O campo transcendental.

Nota sobre os desenhos de Nijinsky

Duas concepções opostas dividem em geral os poucos trabalhos que existem sobre os desenhos de Nijinsky: ou são considerados como testemunhos clínicos da sua «esquizofrenia», puras manifestações «psicopáticas» sem qualquer valor artístico[1]; ou, pelo contrário, são vistos como mais uma expressão genial — artisticamente altamente valorizada — de um ser de excepção, de grande cultura artística e literária. À ideia tradicional de um génio *naïf*, em estado quase bruto, opõe-se a figura (certamente mais fiel) de um jovem culto, que aprendera desenho e pintura[2].

O que impressiona, no texto de William Emboden, é a série de intuições nunca verdadeiramente legitimadas, que provocam no entanto a nossa adesão: «... qualquer que seja o meio utilizado, o traço, nele, é sempre uma extensão da linha coreográfica, da própria linha da sua dança...» (p.268); «... quando olhamos os seus desenhos, devemos esquecer toda a noção de loucura» (idem).

Ora, segundo este autor, as coreografias de Nijinsky são todas influenciadas pela geometria. «Segundo Claude Debussy, *Jogos* é a "obra de um matemático"» (p.271). «Ao trabalhar na coreografia de

[1] É a opinião de Marsden Hartley, «The Drawings of Nijinsky», in *Nijinsky, Pavlova, Duncan: three lives in dance*, ed. by Paul Magriel, A Da Capo Paperback, New York, 1977.

[2] Cf. William A. Emboden, «Les dessins de Nijinsky» in *Nijinsky, 1889-1950*, Catal. Expos. Musée d'Orsay, 23 Oct.2000-18Février 2001, Réunion des Musées Nationaux.

Jogos, Vaslav sublinhou "a geometria subjacente ao movimento"»; «a teosofia tinha ensinado a Vaslav que tudo, na natureza, era a obra de uma força rítmica e geométrica»: daqui a importância do círculo e da espiral nos desenhos de Nijinsky. «As deformações do corpo, pelas quais o bailarino se tornou célebre, reencontram-se nos seus desenhos. Ele cessa de se referir a coisas e opta pelas ideias. A trajectória torna-se mais importante que o contorno. A linha é distância, movimento de um ponto a outro (...). Quando Nijinsky desenhava, permanecia coreógrafo, e o tema das suas obras não é senão a modalidade do acontecimento na arte, uma maneira de ver e de pensar; não se trata, em caso nenhum, de representações, mesmo que neles se possa ver a imagem de um olho, de uma máscara ou outros objectos identificáveis. [...] Dança ou desenho, a *démarche* era a mesma. Ele passava de um universo exterior em que reinava o absoluto, a uma esfera interior dominada pela relatividade das formas, das funções, das cores e pelo movimento incessante da linha» (pp.273-274).

O que nos interessa, nestas citações, é a aproximação que o autor faz entre dança e desenho: passando, a nosso entender, menos pela teosofia (que guarda todo o interesse porque exprime em ideias a geometria do movimento), do que pela análise dos ritmos dos desenhos.

Observemos o desenho dito *Bailarina* ou *O Deus da Dança* (s.d.), mas para o qual Nijinsky tinha desenhado já, pelo menos um estudo em 1919. É irrecusável o parentesco íntimo das linhas que compõem o movimento da bailarina (círculos, espirais, ovais, etc.), e os desenhos ditos do período da loucura (que começa precisamente em 1919!). Nos dois primeiros, as curvas sobrepõem-se, o corpo da bailarina (sobretudo as pernas, os braços e o torso) tendem a dissolver-se em puras linhas de movimento. Múltiplos espaços heteróclitos interpenetram-se no espaço delimitado pelas linhas: a *Bailarina* não evolui num plano, nem num espaço a três ou quatro dimensões. Trata-se de uma multiplicidade de devires-espaços que nos é dado ver.

No fundo, é também o que constitui o desenho *Máscara*[3], ou *Figuras Geométricas*[4], que aqui reproduzimos. Por isso se pode afirmar

[3] S.d., Paris, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.
[4] S.d., idem.

não só que Nijinsky, nos seus desenhos, continuava a ser o coreógrafo que fora (ele começa a desenhar em 1916, ano da criação de *Till Eulenspiegel*, e não em 1919), mas que os desenhos dos anos de «loucura» restituiam muito naturalmente projecções geométricas do espaço coreográfico: isto porque o seu movimento gráfico (aquilo que Emboden chama «linha plástica») circulava no que nós chamámos *zona* — espaço da heterogénese dos espaços que o bailarino *actualiza* com os seus movimentos. Como se pode notar facilmente, a passagem das curvas dos dois desenhos da *Bailarina*, aos círculos, semicírculos, espirais, profundidades múltiplas dos desenhos geométricos pode conceber-se como o resultado de projecções. Os desenhos geométricos contêm inúmeros planos, espaços em torção, buracos negros, etc.: trata-se, pois, de topologia, e não de geometria plana. É o espaço próprio do bailarino.

Que os desenhos de Nijinsky se assemelhem a tantos outros, de psicóticos ou de parapsicóticos, não argumenta senão em nosso favor: porque estes, também, entram e saem constantemente da zona.

Nijinsky

1. *Máscara*, s. d.
Lápis de cores, azul, preto, vermelho, sobre papel, 37 x 29,3 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, Mus. 1312 (9)
Origem: doação de Romola Nijinsky, 1975

2. *Figuras geométricas*, s. d.
Lápis de cores, azul, vermelho, sobre papel, 37 x 27,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra, Mus. 1312 (11)
Origem: doação de Romola Nijinsky, 1975

3. *Bailarina*, ou *O Deus da dança*, s.d.
Lápis e giz de cores, sobre papel, 34,3 x 24,5 cm
Colecção de Dança J. N.

Mary Wigman

4. Esboços para Alceste de Gluck

5. Alceste no Reino da Morte

Henri Matisse

6. Fotografia de *A Dança de Merion* em composição, décimo nono estado, 14 de Dezembro de 1932
Arquivos da fundação Barnes, Merion, Pensilvânia

Fotografia de *A Dança de Merion* em composição, vigésimo quarto estado, 25 de Janeiro de 1933
Arquivos da fundação Barnes, Merion, Pensilvânia

Fotografia de *A Dança de Merion* em composição, vigésimo quinto estado, 26 de Janeiro de 1933
Arquivos da fundação Barnes, Merion, Pensilvânia

7. *A Dança I*, 1909
Óleo sobre tela, 259,7 x 390,1 cm
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque
Doação de Nelson A. Rockefeller em honra de Alfred H. Barr, Jr.

A Dança II, 1909-1910
Óleo sobre tela, 260 x 391 cm
Museu de Ermitage, São Petersburgo

8. *Bailarina Acrobata*, 1931-1932
25,9 x 24,7 cm
Colecção particular

Bailarina Acrobata, 1931-1932
47 x 27,7 cm
Colecção particular

Bailarina Acrobata, 1931-1932
48,2 x 15,6 cm
Colecção particular

Bailarina Acrobata, 1931-1932
48,2 x 17,7 cm
Colecção particular

Bailarina Acrobata, 1931-1932
32,9 x 33,8 cm
Colecção particular

Bailarina Acrobata, 1931-1932
38 x 29,7 cm
Colecção particular

9. 10. 11. *A Dança de Paris*, 1931-1933

Trisha Brown

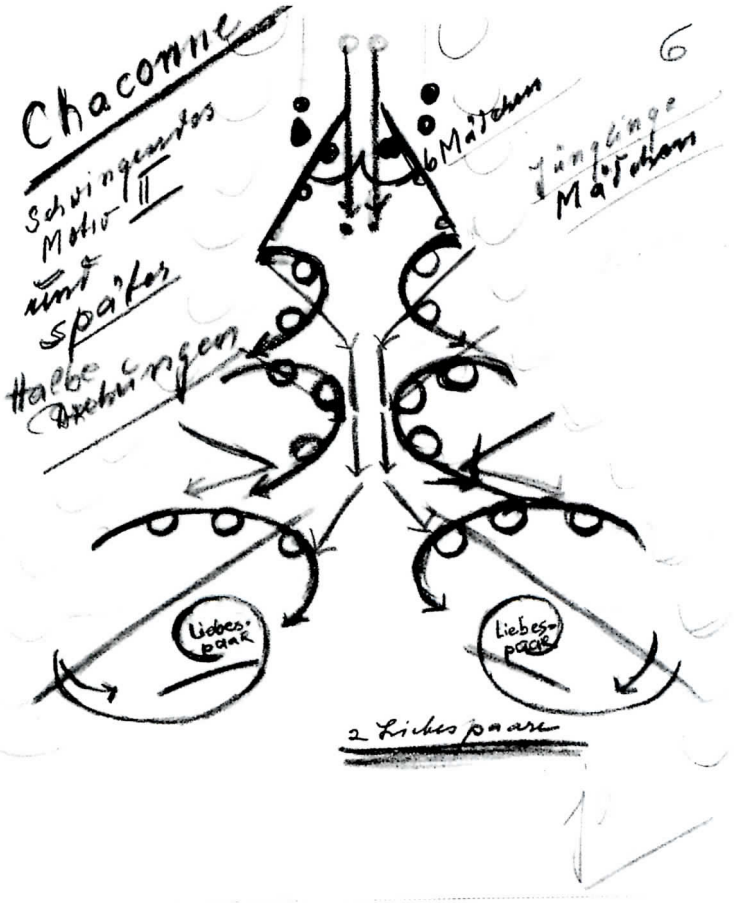
12. *Untitled*, 1975
Tinta e lápis sobre papel
30,6 x 22,9 cm (12 1/16 x 9 polegadas)
Colecção Trisha Brown
Fotografia D. James Dee

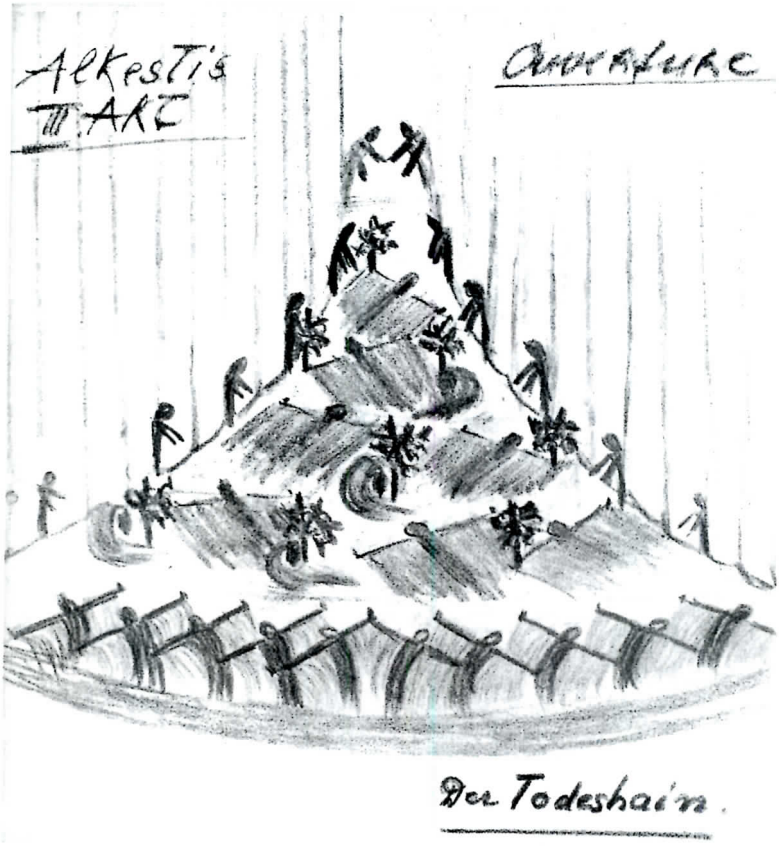
13. *Untitled*, 1975
Tinta e lápis sobre papel
43,2 x 35,6 cm (17 x 14 polegadas)
Colecção Trisha Brown
Fotografia D. James Dee

14. *Untitled*, 1993
Assinado LRC no verso: "Trisha Brown"
Lápis sobre papel
37,9 x 46 cm (14 15/16 x 18 1/8 polegadas)
Colecção Trisha Brown
Fotografia D. James Dee

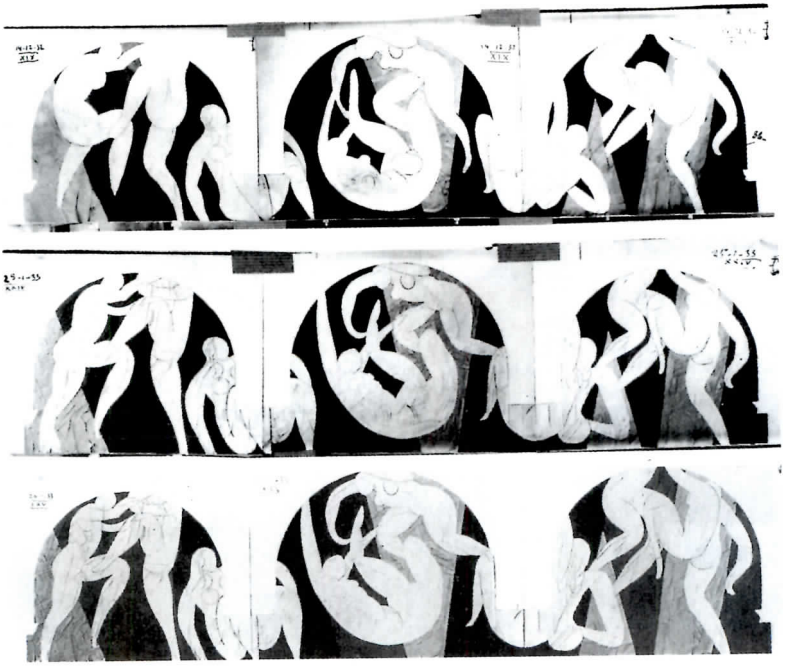
15. *Untitled*, 1993-4
Assinado LRC no verso: "Trisha Brown"
Lápis sobre papel
35,4 x 43 cm (13 15/16 x 16 15/16 polegadas)
Colecção Trisha Brown
Fotografia D. James Dee

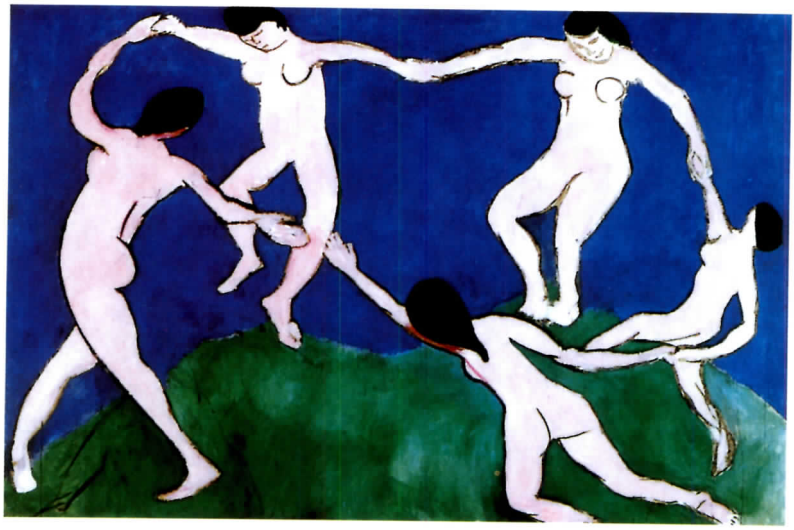
2

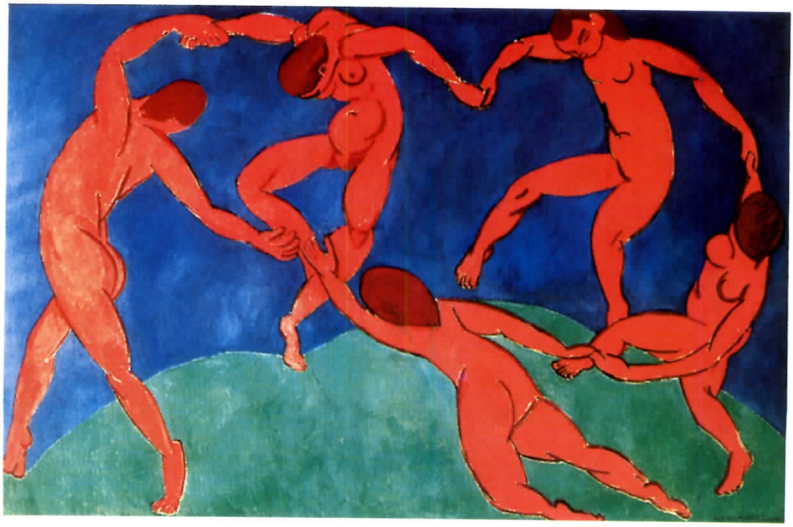

Chaconne
Schwingendes Motiv II
6 Mädchen
6
Jünglinge Mädchen
und später
Halbe Drehungen
Liebes-paar
Liebes-paar
2 Liebespaare

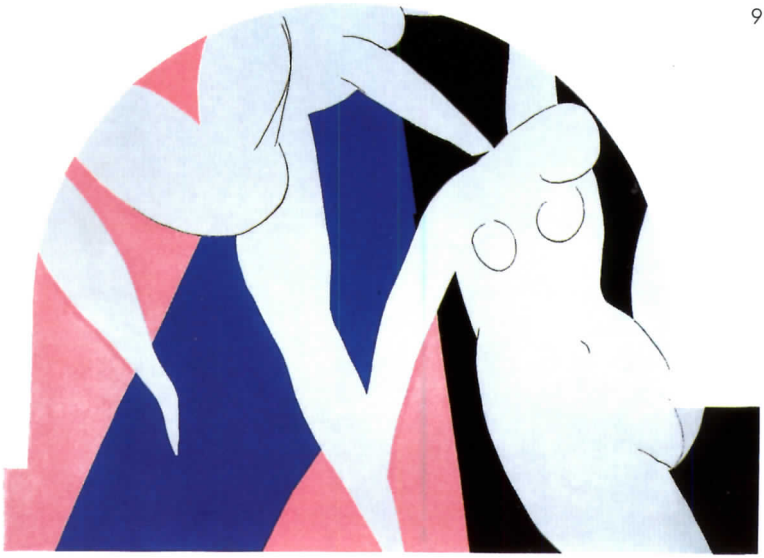

Alkestis
III. Akt
Der Todeshain.

6

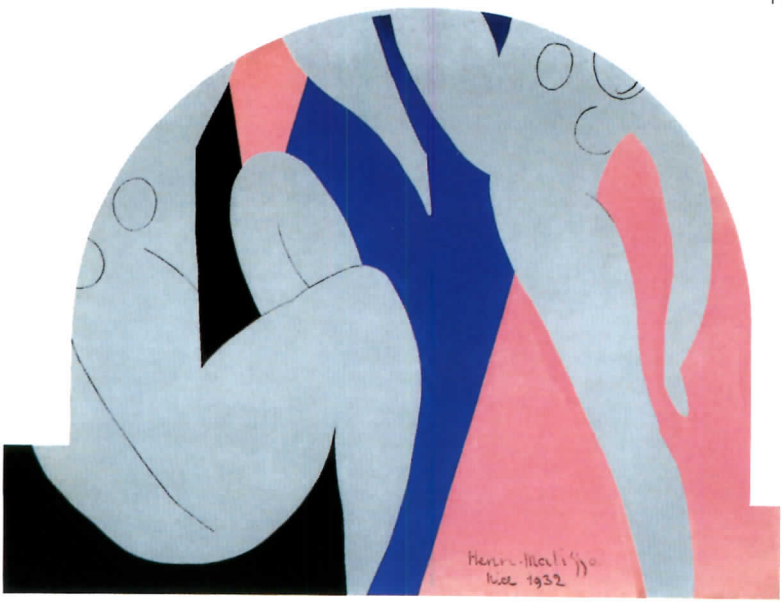


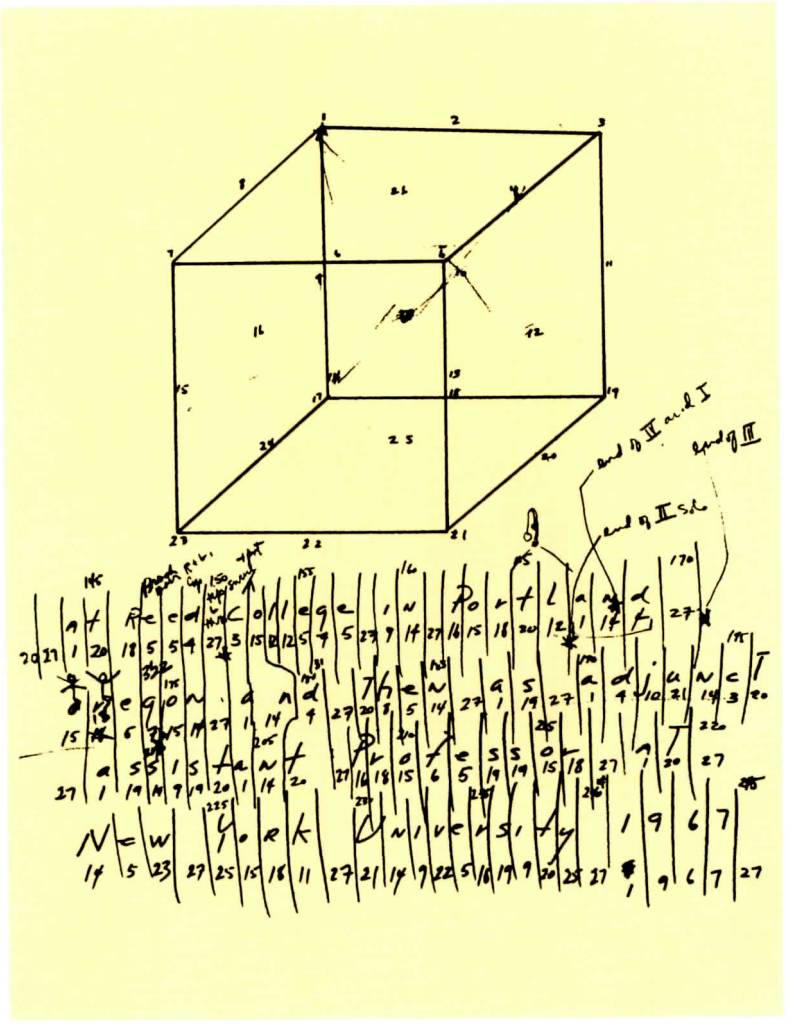


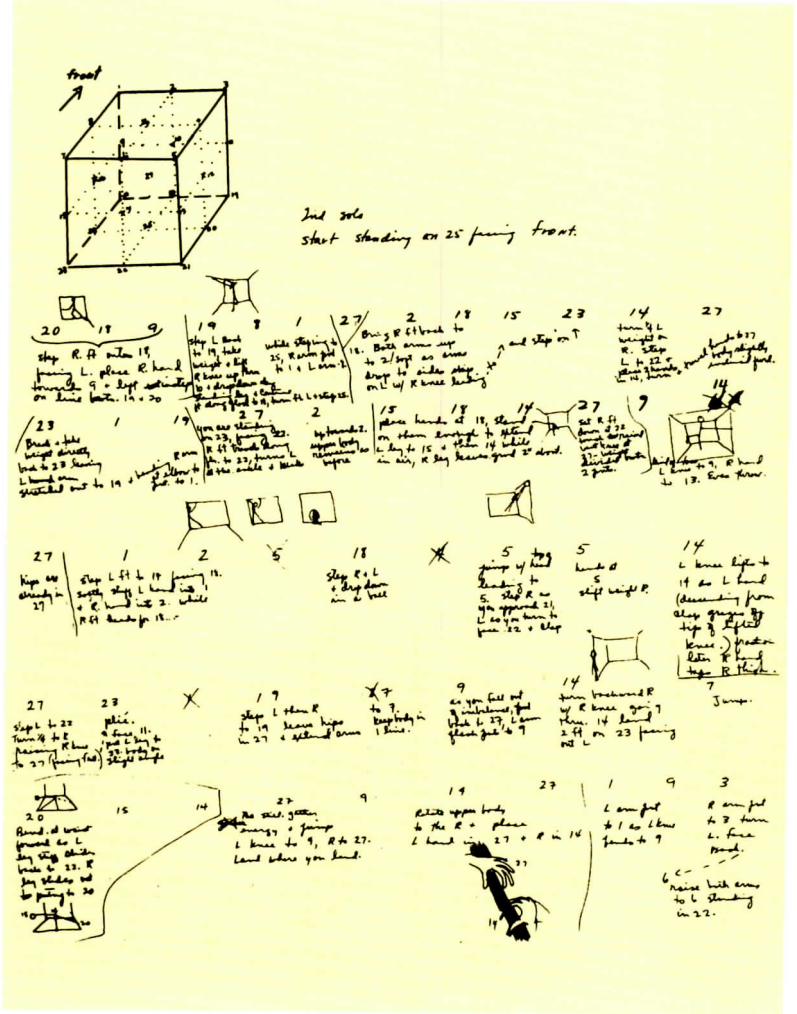




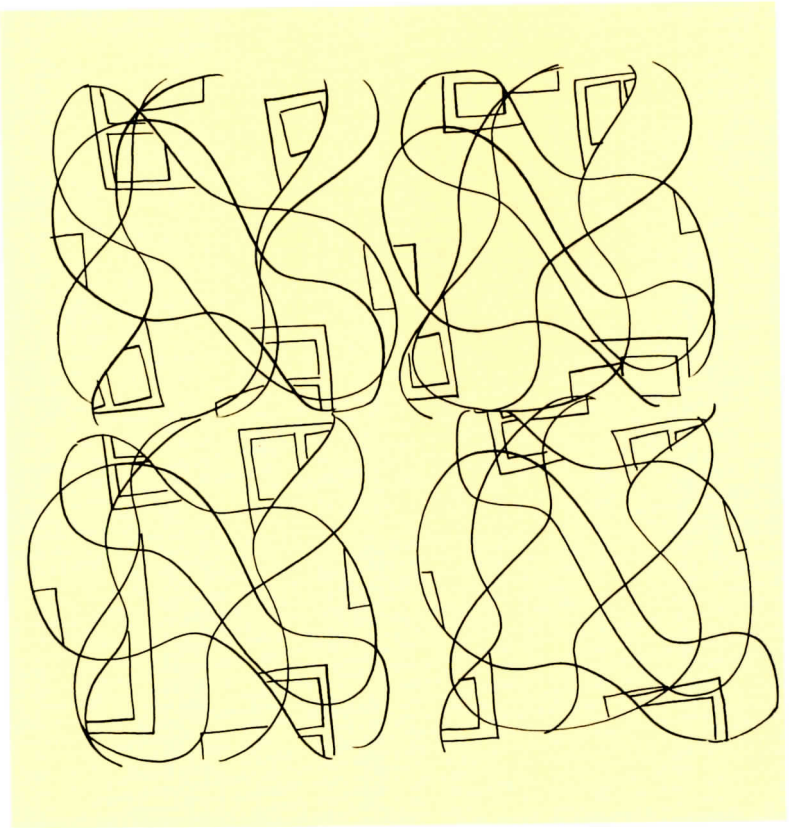
10

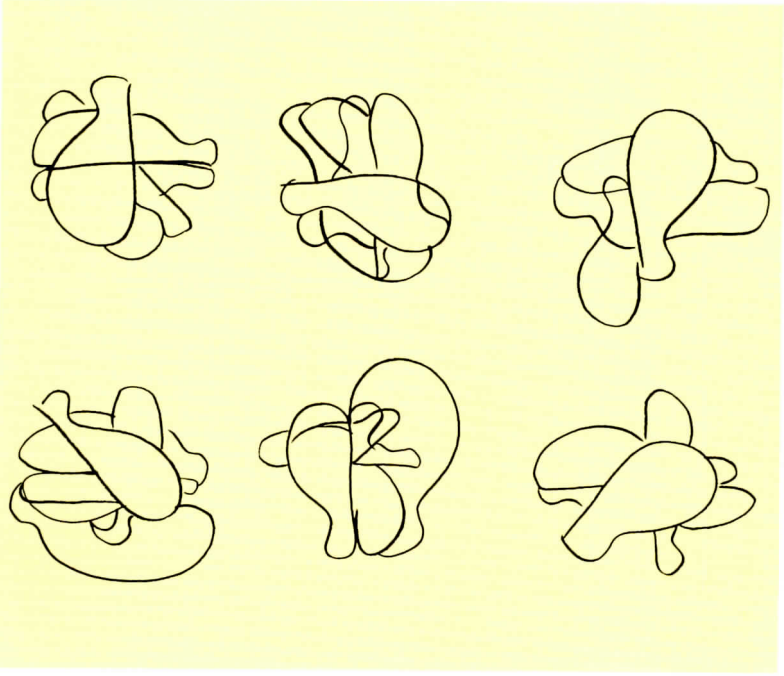

Henri-Matisse
Nice 1932


end of II and I
end of III
end of II s.h.


front
2nd solo
start standing on 25 facing front.

14





Obras do autor

Un'Antropologia delle forze, Einaudi, 1983
La Corse, entre la liberté et la Terreur, Éditions de la Difference, 1.ª ed. — 1984; 2.ª ed. — 1991
Metamorphoses du corps, Éditions de la Difference, 1985
A Crucificada, Relógio D'Água, 1986
Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações, Relógio D'Água, 1987
Corpo, Espaço e Poder, Litoral Edições, 1988
Cemitério dos Desejos, Relógio D'Água, 1990
O Espaço Interior, Presença, 1994
Os Monstros, Quetzal, 1994
Salazar: a Retórica da Invisibilidade, Relógio D'Água, 1995
A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções, Relógio D'Água, 1996
Metamorfoses do Corpo, Relógio D'Água, 1997
Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa, Relógio D'Água, 1999